

VERTALING EN DIE KINDERVERS

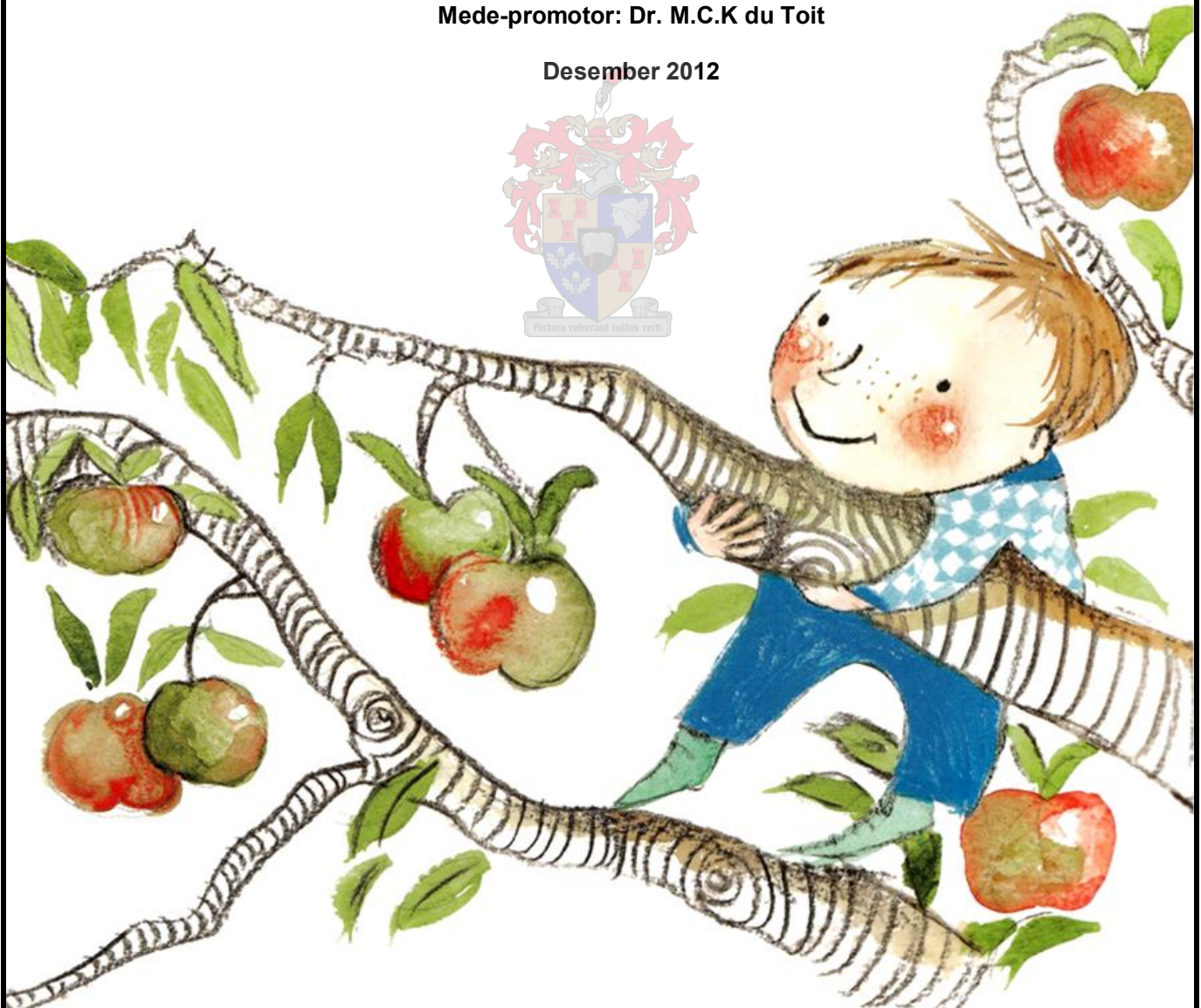
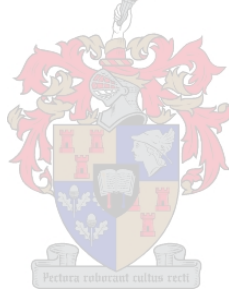
'n Vergelykende studie van Afrikaanse en Franse vertalings
van geselekteerde humoristiese Engelse kleuter- en kinderverse

Marietjie Fouché (13442589)

Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad
Doktor in die Lettere (Vertaling) aan die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe,
Universiteit Stellenbosch

Promotor: Prof. A.E. Feinauer
Mede-promotor: Dr. M.C.K du Toit

Desember 2012



VERKLARING

Deur hierdie tesis/proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Marietjie Fouché

21/09/2012

OPSOMMING

Min mense besef hóé ingewikkeld die vertaling van kinderverse eintlik is. Vertalers moet nie net tegelykertyd aan jong lesers se behoeftes voldoen en volwasse kritici tevrede stel nie, maar word ook deurgaans gekonfronteer met keuses wat betref die vertaling van die spel-element (struktuur) en visuele element (inhoud) van kinderverse, o.a. die vertaling van kultuurgebonde verwysings, beeldspraak, woordspel, neologisme, onomatopoeie, alliterasie, rym en metrum. Daarbenewens word die vertalers se vertaalstrategieë beïnvloed en beperk omdat die visuele teks (illustrasies) in die brontekste deurgaans met die verbale teks (verse) in gesprek tree. In dié deskriptiewe sisteemondersoek word die Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se prosimetriese kinderstories met mekaar en die brontekste vergelyk om die verskillende vertaalstrategieë en teoreties gefundeerde vertaalbenaderings wat deur die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers toegepas is, te identifiseer, konkrete bevindinge oor die vertaling van die kindervers te maak wat vir toekomstige vertalers van praktiese nut kan wees, en te bepaal of dit inderdaad moontlik is om vertalings van kinderverse te skep wat getrou bly aan die ‘gees’ van die oorspronklike gedigte, as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer, en die Afrikaanse en Franse kinder- en jeugliteratuursisteme kan aanvul.

SYNOPSIS

Few people realize exactly how complicated the translation of children’s poetry is. Translators do not only have to adhere to the young readers’ desires and satisfy the adult critics, but are constantly confronted with choices concerning the translation of the ‘play-element’ (structure) and the ‘visual element’ (content) of children’s verses, i.e. the translation of cultural elements, figurative language, pun, nonce words, onomatopoeia, alliteration, rhyme and meter. In addition, their translation strategies are continually subjective to and restricted by the visual text (illustrations) in the source texts, which interrelate with the verbal text (verses). In this descriptive, systematic analysis the Afrikaans and French translations of Mother Goose’s nursery rhymes, Dr. Seuss’s rhyming picture books and Roald Dahl’s verse fragments are compared to one another and the source texts in order to identify the various translation strategies and theoretical translation approaches used by the various Afrikaans and French translators, to make concrete observations about the translation of children’s poetry that can be useful for translators, and to establish if it is indeed possible to create translations of children’s verses that remain true to the ‘spirit’ of the original poetic texts, can function as autonomous texts in the target system, and that can supplement the Afrikaans and French children’s literature systems.

DANKBETUIGINGS

Dit krioel van klank-kewers hier binne-in my brein
Maar nes ek een wil vang, sal hy eensklaps verdwyn.
So sukkel ek al maande om die regte klank te gryp
om te kan getuig van my diepe dankbaarheid.

Nou pluk ek maar 'n woordjie, hier diep uit my hart
Ek plak hom op papier en gebruik hom oor en oor
En ek hoop dat hy nie sy waarde sal verloor.

My promotor, professor Ilse Feinauer, en mede-promotor, doktor Catherine du Toit, **dankie** dat julle nié Dahleske gesagsfigure is nie, **dankie** vir julle volgehoue belangstelling, waardevolle raad en al die ure se nasien. 'n Spesiale **dankie** aan Leon Rousseau, Philip de Vos, Kobus Geldenhuys, Daniel Hugo, doktor Lydia Snyman en Lize Kampman, wat geduldig my vrae beantwoord het en aan Aldré Lategan en Simone Hough van Human & Rousseau, vir julle belangstelling en hulpvaardigheid.

McPokkel en Papperlaps, **dankie** omdat julle, soos die Groot Sagmoedige Reus, drome deur my venster geblaas het en my aangemoedig het om hierdie akademiese avontuur aan te pak. Mam en oom Boet, **dankie** vir elke taalgogga wat julle gevang het! Francois, **dankie** vir jou valkoë en fotostate en boetie onthou, daar's bielies wat wag om te byt: "*Oh the sea is so full of a number of fish, if a fellow is patient, he might get his wish!*" (Seuss, 1949: n.pag.). En laastens aan Luke, **dankie** omdat jy, soos die Kat wat kom kuier, my lewe opkikker en my hart laat bokspring.

Die lang wag is *uiteindelik* verby!



Aan my Moeder Gans,
wat my geleer het om hoog te vlieg.



A SCRUMPTIOUS READ

I swallowed up the setting.
I gobbled up the plot.
The conflicts were so tasty,
I almost couldn't stop!

The rhythm was fantastic.
I munched right through the rhyme.
I nibbled at the meter;
I hope that's not a crime.

I lapped up the beginning,
The middle and the hook.
Yum! Yum! The end's delicious!
Oh, what a scrumptious book!

("A scrumptious read", deur Jody Jensen Shaffer, in Mooser & Oliver, 2009: 7)



INHOUDSOPGAW

Hoofstuk 1: Agtergrond en taakanalise	1
1.1. Inleiding: Leeslus en laglus	1
1.2. 'n Universeel-aanvaarbare definisie van kinder- en jeugliteratuur	3
1.3. Die kindervers binne ruim verband	6
1.4. Probleemstelling en taakanalise	9
1.5. Doel van die studie	14
 Hoofstuk 2: Die verskillende fasette en funksies van die kindervers	 15
2.1. Inleiding: Die kitskos van kinder- en jeugliteratuur	15
2.2. Kinderrympies	19
2.2.1. Kinderrympies as orale volksliteratuur	20
2.2.2. Kinderrympies as kulturele kommunikasie	21
2.2.2.1. Die jag na Moeder Gans	22
2.2.2.2. Interpretasies en herskrywings	24
2.2.3. Kinderrympies en taalontwikkeling	30
2.2.3.1. Die struktuur en 'spel-element' van kinderrympies	31
2.2.3.1.1. Onomatopoe	31
2.2.3.1.2. Alliterasie en assonansie	32
2.2.3.1.3. Rym en metrum	32
2.2.3.1.4. Anafore	34
2.2.3.2. Die inhoud en 'visuele element' van kinderrympies	35
2.2.3.2.1. Personifikasie	36
2.2.3.2.2. Vergelyking en metafoor	36
2.2.3.2.3. Hiperbool	37
2.2.4. Die senit van kinderrympies: Bogverse en snuiterverse	38
2.3. Versverhale	42
2.3.1. Die paradoks van prenteboeke: Kuns of literatuur?	45
2.3.2. Dr. Seuss se doepa	49
2.3.2.1. Anderkant Z, begin die pret	50
2.3.2.2. Chrysanthemum-Pearl (89 maande oud, byna 90)	55
2.3.2.2.1. Die dood van Dick en Jane	58
2.4. Versfragmente	59
2.4.1. Geel potlode en goue kaartjies	63
2.4.1.1. Smeklekker stories	64
2.4.1.2. Die groot sagmoedige reus	67
2.4.1.2.1. Rym en metrum	71
2.4.1.2.2. Vergelyking en metafoor	73
2.4.1.2.3. Onomatopoe	73
2.4.1.2.4. Woordspel	74
2.5. Samevatting	75

Hoofstuk 3: Literatuurstudie	77
3.1. Inleiding: 'n Versoek aan vertaalteoretici	77
3.2. Die polisisteemteorie	78
3.2.1. Produsent(e)	80
3.2.2. Gebruiker(s)	82
3.2.3. Institusie	83
3.2.4. Repertorium	84
3.2.5. Mark	85
3.2.6. Produk	85
3.2.7. Die kinder- en jeugliteratuursisteem	86
3.2.8. Vertalings in die kinder- en jeugliteratuursisteem	90
3.3. Die vertaling van kinder- en jeugliteratuur	95
3.3.1. 'n Funksionalistiese benadering tot vertaling	95
3.3.2. 'n Deskriptiewe benadering tot vertaling	104
3.3.2.1. Voorlopige norme	105
3.3.2.1.1. Die vertaalbeleid in die kinder- en jeugliteratuursisteem	106
3.3.2.2. Inisiële norme	109
3.3.2.2.1. Domestikering en vervreemding	110
3.3.2.2.2. Domestikering en vervreemding in die kinder- en jeugliteratuursisteem	113
3.3.2.3. Operasionele norme	119
3.3.2.3.1. Matriksnorme: Herskrywing as 'n vorm van vertaling	119
3.3.2.3.1.1. Intertekstuele verwysings	122
3.3.2.3.1.2. Verwysings na mites, legendes en sprokies	124
3.3.2.3.1.3. Interlinguistiese verwysings	125
3.3.2.3.1.4. Kultuurgebonde verwysings	125
3.3.2.3.1.4.1. Historiese, religieuse en politiese agtergrond	126
3.3.2.3.1.4.2. Kossoorte en eetgewoontes	127
3.3.2.3.1.4.3. Mate en gewigte	128
3.3.2.3.1.4.4. Fauna en flora	128
3.3.2.3.1.4.5. Meublement	129
3.3.2.3.1.5. Plekname	129
3.3.2.3.1.6. Eiename	130
3.3.2.3.2. Linguistiese norme: Die 'gees' van gedigte	132
3.3.2.3.2.1. Rym en metrum	134
3.3.2.3.2.2. Alliterasie en assonansie	137
3.3.2.3.2.3. Onomatopoeie	138
3.3.2.3.2.4. Neologismes en portmanteau-woorde	138
3.3.2.3.2.5. Beeldspraak	139
3.3.2.3.2.6. Woordspel	140
3.4. Samevatting	143
 Hoofstuk 4: Die vertaling van Moeder Gans se kinderrympies	 145
4.1. Inleiding: Moeder Gans sprei haar vlerke	145
4.2. Pragmatiese vertaalprobleme	151
4.2.1. Mina, Mina, sê vir my, waar het jy jou naam gekry?	154
4.2.1.1. Die direkte oordrag van eiename	156
4.2.1.2. Die naturalisering van eiename	159
4.2.1.3. Die herskryf van eiename	160
4.2.1.4. Die informatiewe vertaling van eiename	167
4.2.1.5. Die toevoeging van eiename	170
4.2.2. Janneman, Janneman, waar gaan jy heen?	173
4.3. Interkulturele vertaalprobleme	181

4.3.1.	Konings en knegte	181
4.3.2.	Bakkers en boere	186
4.3.3.	Koffie en kerspastei	191
4.3.4.	Klingelink	195
4.3.5.	Spotvoëls, spreekus en stinkafrikaners	197
4.3.6.	Dames en here, juffers en menere	202
4.4.	Linguistiese vertaalprobleme	208
4.4.1.	Woordwurms: Leksikale vertaalprobleme	209
4.4.1.1.	Ou kalant, lank in die land: Argaïese taalgebruik en register	209
4.4.1.2.	Oupa uil sê Hoe? Hoe!: Klankskilderende woorde	212
4.4.1.3.	Woorde wek, maar voorbeelde trek: Beeldspraak	218
4.4.1.4.	Ditjies en datjies: Diminutiewe	220
4.4.2.	Taaltameletjies: Grammatikale vertaalprobleme	224
4.5.	Samevatting	228
Hoofstuk 5: Die vertaling van Dr. Seuss se versverhale		231
5.1.	Inleiding: Die kat kom kuier	231
5.2.	Groen vir groentjies	239
5.3.	Geel vir grotes	242
5.4.	Pragmatiese vertaalprobleme	244
5.4.1.	Die vertaling van Dr. Seuss se groenbandboekies	244
5.4.2.	Die vertaling van Dr. Seuss se geelbandboekies	245
5.4.3.	Stories wat op pote kan staan	247
5.4.4.	Welkom in Seussville	249
5.4.4.1.	Realistiese en/of werklike eie- en plekname	250
5.4.4.2.	'Seussiaanse' eie- en plekname	255
5.5.	Interkulturele vertaalprobleme	265
5.5.1.	Prente praat	269
5.5.2.	Woordsketse	280
5.6.	Linguistiese vertaalprobleme	288
5.6.1.	Wipgat-woorde en kielie-klanke: Taalgebruik en register	289
5.7.	Samevatting	308
Hoofstuk 6: Die vertaling van Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum		310
6.1.	Inleiding: Die Willy Wonka van woorde	310
6.2.	Die vertaling van Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur	322
6.2.1.	Die vertaling van Roald Dahl se prosimetriese kinderstories	329
6.2.2.	Die wêreld 'n tameletjie groot plek	331
6.2.2.1.	'n Glims-glams van Engeland	333
6.2.2.1.1.	Plekname	334
6.2.2.1.2.	Eiename en kultuurgebonde elemente	341
6.2.2.2.	Onbekende en/of vreemde liefieplekke	360
6.2.2.2.1.	Eiename en kultuurgebonde elemente	361
6.2.3.	Linguistiese lekkernye: Linguistiese vertaalprobleme	393
6.2.3.1.	Basiese bestanddele: Algemene linguistiese aanpassings	394
6.2.3.1.1.	Tempus	394
6.2.3.1.2.	Formele en informele aanspreekvorme	399
6.2.3.2.	Geheime bestanddele: Teksspesifieke linguistiese aanpassings	412
6.2.3.2.1.	Woordspel	414
6.2.3.2.2.	Beeldspraak	424
6.2.3.2.2.1.	Vergelykings en metafore	424

6.2.3.2.2.2.	Beledigings	429
6.3.	Samevatting	434
Hoofstuk 7: Slotwoord		436
7.1.	Inleiding: Grappies op 'n stokkie	436
7.2.	Faktore van toepassing op kinderversvertalings	437
7.2.1.	Die vertaling van humoristiese kinderverse	438
7.2.2.	Die ontvangs van humoristiese kinderversvertalings	443
7.3.	Voorstelle vir verdere studie	445
Bibliografie		447
Primêre bronne		447
Akademiese bronne en artikels		447
Fiksie-bronne		462
Sekondêre bronne		468
Woordeboeke		476
Bylae		477
Bylae 1.1: "Old Mother Goose"		477
Bylae 1.2: Puriteinse kinderverse, bogverse en snuiterverse		478
Bylae 1.3: Theodor Seuss Geisel (Dr. Seuss)		480
Bylae 1.4: Roald Dahl		483
Bylae 2: Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies		487
Bylae 3.1: Lisa A. Peterson se inventaris van Dr. Seuss-vertalings		509
Bylae 3.2: Die drie kategorieë van Dr. Seuss-boeke		512
Bylae 3.3: HarperCollins se kleurkategorieë		513
Bylae 3.4: Afrikaanse en Franse Dr. Seuss-vertalings		514
Bylae 4.1: Inventaris van Roald Dahl-vertalings		516
Bylae 4.2: Afrikaanse en Franse Roald Dahl-vertalings		519
Bylae 4.3: Versfragmente in Roald Dahl se prosimetriese kinderstories		522
Bylae 4.4: Karakters en eiename in die Afrikaanse en Franse Roald Dahl-vertalings		527

HOOFSTUK 1

Agtergrond en taakanalise

“Sodra ’n kind kan woorde lees, kan so ’n kind mos dinge wees,
’n Sie, ’n sjoe, ’n raps, ’n reus, nooit sal so ’n kind allenig wees”
(De Wet, 2005: 54)

1.1. Inleiding: Leeslus en laglus

Die meeste ouers, opvoedkundiges en akademici is dit eens dat tegnologie (in)direk verantwoordelik is vir kinders se negatiewe gesindheid teenoor lees (Hall & Cole, 1999 en Verhoeven & Snow, 2008). Hoe kan volwassenes van kinders verwag om in die doen-en-late van fiktiewe karakters belang te stel as hulle virtuele weergawes van hulself in die kuberruimte kan skep? Hoekom sal hulle boeke as ontvlugtingsmateriaal beskou as hulle met die kliek van ’n knoppie aksiebelaaide avonture kan beleef? Waarom sal hulle deur verbleikte biblioteekboeke blaai as hulle alles sonder inspanning in hoë-definisie en in 3D op ’n groot skerm kan beleef? In die loop van die jare het ’n groot aantal studies die lig gesien wat daarna streef om volwassenes van die nodige kennis te voorsien om geletterdheid in dié post-tipografiese, digitale era (Reinking, 2008: 177-202) aan te moedig en jong lesers se leeslus aan te wakker, deur o.a. die gebruik van biblioterapie¹ en interaktiewe letterkunde (bv. elektroniese en oudiotekste). Sekere kontemporêre skrywers, soos Carina Diedericks-Hugo², probeer selfs jong lesers lok deur hulle liefde vir die internet en selfone by stories te inkorporeer. Wat volwassenes egter vergeet, is dat dit nie soseer die medium (televisie, rekenaarspeletjie, ens.) is waarin kinders belangstel nie, maar eerder wat dit verteenwoordig: kitsplesier, wipstertweerstand teen gesagsfigure en ’n brandende begeerte om te giggellag:

O Laughter
giver of relaxed mouths
you who rule our belly with tickles
you who come when not called
you who can embarrass us at times
send us stitches in our sides
shake us till the water reaches our eyes
buckle our knees till we cannot stand
we whose fears are grim and shattered
we whose hearts are no longer hearty
O Laughter we beg you
crack us up
crack us up

(“Prayer to Laughter”, deur John Agard, in Harrison & Stuart-Clark, 2007: 321)

¹ Biblioterapie word gedefinieer as *“the practice of using books to promote mental health, solve personal problems, and become aware of societal concerns”* (Bromley, 1992: 59) en is veral van toepassing op preadolesente lesers.

² Diedericks-Hugo se *Thomas@-reeks* word beskryf as *“die Trompie vir die nuwe millennium”* (“Kuier by Carina Diedericks-Hugo”, 2003: n.pag.).

In die 'stryd om geletterdheid' blyk volwassenes ook te vergeet dat daar wél kinder- en jeugliteratuur bestaan wat dieselfde effek bewerkstellig, naamlik humoristiese kinderverse. Dié verse, wat gereeld afgemaak word as 'garbage delight' (Thomas, 2007: 61), kan beskou word as die kitskos van kinder- en jeugliteratuur. Dit is kort, maar kragtig, hoofsaaklik vermaaklik, maar tog nie sonder voedingswaarde nie, aangesien dit as kinders se eerste ontmoeting met literatuur dien en hulle meer oor hulself en hulle omgewing leer (sien hoofstuk 2). Dit is juis die 'verse-ality' (Michel, 2009: 20) van kinderverse wat dit een van die moeilikste genres maak om te vertaal, aangesien vertalers die inhoud, struktuur en funksie van die bronteks in ag moet neem en doelt tekste moet produseer wat dieselfde humoristiese effek as die oorspronklike bewerkstellig.

Dié studie, wat op die verskillende vertaalteoretiese benaderings en vertaalstrategieë van toepassing op die vertaling van kinder- en jeugliteratuur berus (sien hoofstuk 3), fokus spesifiek op die Afrikaanse en Franse vertaling van drie uiters gewilde, maar gemarginaliseerde genres humoristiese Engelse kinderverse, naamlik Moeder Gans se kinderrympies (hoofstuk 4), Dr. Seuss se versverhale (hoofstuk 5) en Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum (hoofstuk 6). Dié kinderverse, wat 'n besondere uitdaging aan vertalers bied, slaag nie net daarin om kinders in enkele versreëls te laat lag én leer nie, maar verteenwoordig op sigself ook die drie fases van geletterdheid, naamlik voordrag, saamlees en self lees. Kinderrympies, wat vir voordrag bestem is en op babas en kleuters gemik is, dien as kinders se kennismaking met literatuur en hulle eerste treë tot taalontwikkeling; versverhale, wat vir kleuters en beginnerlesers bestem is en geskik is vir voorlees en saamlees, is gewoonlik ook die eerste 'regte' boeke wat kinders self lees; en versfragmente, wat primêr in tekste vir preadolesente kinders verskyn, word gereeld ingespan om die oorgang na meer gevorderde narratiewe tekste te vergemaklik.

In hierdie inleidende hoofstuk word die problematiek van die omskrywing van kinder- en jeugliteratuur kortliks ondersoek in 'n poging om 'n universeel-aanvaarbare definisie van dié navorsingsveld vir die doel van die voorgenome studie vas te stel (1.2.). Soos reeds genoem, fokus dié studie op 'n spesifieke komponent van die kinder- en jeugliteratuur, naamlik die kindervers (en die vertaling daarvan) en gevolglik word die stand van dié domein ook binne ruim verband bespreek (1.3.), gevolg deur 'n breedvoerige probleemstelling en taakanalise (1.4.), asook die uiteensetting van die doel van die betrokke studie (1.5.).

1.2. 'n Universeel-aanvaarbare definisie van kinder- en jeugliteratuur

Kinder- en jeugliteratuur is dekades lank bestempel as die 'stiefkind' van die akademici (Snyman, 1983: 12), 'n domein wat nóg wetenskaplik, nóg akademies genoeg beskou is om verdere studie te regverdig: *"Only a short time ago, children's literature was not even considered a legitimate field of research in the academic world. Scholars hardly regarded it as a proper subject for their work, and if they did, they were most often concerned solely with its pedagogic and educational value and not with its existence as a literary phenomenon"* (Shavit, 1986: Voorwoord). In Suid-Afrika is hierdie navorsingsterrein byna 'n braakland, 'n veld wat per geleentheid besaai word deur die teorieë en denke van opvoedkundiges, bibliotekarisse en akademici soos Lydia Snyman, Thomas van der Walt, Rina Pauw en Greta Wybenga, maar steeds grootliks onderontwikkel bly, veral in vergelyking met sekere ander lande, soos Frankryk, waar daar al hoe meer aandag aan dié akademiese veld geskenk word en waar daar selfs tersiêre instellings bestaan (o.a. die Institut International Charles Perrault) wat uitsluitlik op dié domein konsentreer.

Die jarelange verwerping van kinder- en jeugliteratuur as akademiese domein is grootliks gegrond op letterkundiges se onvermoë om 'n eenstemmige antwoord te vind op die vraag 'Wat is kinder- en jeugliteratuur?' (Boulaire, 2006: 9). Sluit hierdie sambreelterm werke in wat *deur* kinders geskryf is³, of bestaan dit slegs uit werke wat *vir* kinders geskryf is? Word dit beperk tot werke wat deur volwassenes (opvoedkundiges, ouers en uitgewers) *vir* kinders gekies word, of sluit dit ook werke in wat *deur* kinders gekies word? Is dit hoegenaamd nodig om tussen literatuur en kinder- en jeugliteratuur te onderskei, of moet dit soos enige ander literatuur gelees word (Egoff, 1981: 1) en eerder as deel van die literêre polissisteem⁴ bespreek word (Shavit, 1986: 199)?

Volgens Ganna Ottevaere-van Praag word kinder- en jeugliteratuur gewoonlik gedefinieer as die omvang van tekste bestem vir die jeug, maar daar bestaan geen konsensus oor wé uiteindelik bepaal of 'n teks spesifiek met jong ontvangers in gedagte geskep is nie

³ Die beroemdste gepubliseerde werk deur 'n kind is die dagboek van Anne Frank, wat vir die eerste keer in 1947 gepubliseer is en in meer as 50 tale vertaal is, maar daar bestaan 'n verstommende aantal kinderskrywers wie se werk op 'n jong ouderdom gepubliseer is, o.a. Daisy Ashford (9 jaar) se satiriese novelle *The young visitors* (1919) wat steeds in druk is, Katharina Hull (14 jaar) en Pamela Whitlock (15 jaar) se realistiese avontuurverhaal *The far distant oxus* (1937), Dorothy Straight (4 jaar) se *How the world began* (1964), Susan Hinton (16 jaar) se bekroonde jeugroman *The outsiders* (1967) en die bekende kinder- en jeugboekskrywer Gordon Korman, wat reeds 25 jaar in die bedryf is, en wie se eerste werk *This can't be happening at Macdonald Hall* (1978) op die ouderdom van 12 jaar gepubliseer is. Daar is ook in Suid-Afrika 'n aantal skrywers wat reeds op 'n jong ouderdom 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse letterkunde gelewer het, soos Antjie Krog wat haar eerste digbundel *Dogter van Jefta* (1970) op die ouderdom van 17 jaar gepubliseer het en Jackie Nagtegaal, wie se debuutroman *Daar's vis in die punch* (2002) op die ouderdom van 16 jaar verskyn het.

⁴ Ondersteuners van die polissisteemteorie beskou *"alle vormen van literatuur als literaire systemen die naast elkaar bestaan"* (Bouckaert-Ghesquire, 1982: 17). Volgens Zohar Shavit is kinder- en jeugliteratuur dus *"not an assemblage of elements existing in a vacuum but [...] an integral part of the literary polysystem"* (Shavit, 1986: 112).

(Ottevaere-van Praag, 2000: 10). Skrywers identifiseer gewoonlik self hulle doeltekslesers⁵ deur die manuskrip na uitgewers van kinder- en jeugliteratuur te stuur, maar daar is nietemin 'n groot aantal klassieke tekste (soos dié van Jules Verne en Charles Dickens) en meer kontemporêre tekste (soos dié van J.R.R. Tolkien en Stephen King) wat vandag deel uitmaak van die kinder- en jeugliteratuur, hoewel dit nie oorspronklik vir dié doelgehoor geskep is nie. Laasgenoemde berus hoofsaaklik op die feit dat dit onmoontlik is om 'n teks tot 'n spesifieke groep ontvangers te beperk⁶, hoewel uitgewers, ouers en opvoedkundiges steeds 'n gesaghebbende invloed uitoefen op die tekste wat uiteindelik tot jong lesers se beskikking gestel word⁷ (Kimmel, 1979: 357). Net soos wat baie volwassenes meegevoer raak deur *Harry Potter* se avonture en Philip de Vos se snuiterverse⁸, is dit moontlik vir jong lesers om aanklank te vind by tekste wat eintlik vir volwassene ontvangers bestem is, al verstaan hulle nie noodwendig die dieper betekenis en nuanse van die betrokke tekste nie: *"One can make a good case for the idea that children are often the guardians of the truly great literature of the world, for in their love of story and unconcern for stylistic fads and literary tricks, children unerringly gravitate toward truth and power"* (Card, 2001: n.pag.). Dit is juis as gevolg van dié oorvleueling dat sekere kritici, soos J.S. Neethling en Lydia Snyman aan die tuisfront, meen dat daar nie 'n onderskeid getref behoort te word tussen kinderliteratuur en literatuur per se nie: *"Eerstens is dit literatuur soos enige ander, met die kenmerke en maatstawwe vir waardebeepaling wat vir alle literatuur geld; en tweedens skei 'n mens as't ware 'n deel van hierdie literatuur van die res op grond van die belewenisveld waaruit dit geskryf is"*⁹ (Snyman, 1983: 33).

Hoewel normatiewe benaderings soos die van Snyman help om die kinder- en jeugliteratuur uit sy ondergeskikte posisie te verhef en daartoe lei dat letterkundiges wêreldwyd begin kennis neem van die belang van gedetailleerde studies oor dié domein, is dit problematies, aangesien alle tekste wat deel uitmaak van hierdie literêre korpus nie as letterkunde bestempel kan word nie. Hoewel daar geen twyfel bestaan dat ensiklopedieë, woorde- en

⁵ Sommige skrywers identifiseer die doeltekslesers in die titel en die opdrag van hulle werk, of spreek hulle in die werk self aan; Jeanne Marie Leprince de Beaumont se versameling sprokies is byvoorbeeld getiteld *Magasin des enfants* (1756) (vertaal as *The young Misses' magazine*, 1800), Sir Percy Fitzpatrick dra *Jock of the Bushveld* (1936) op aan "[...] the youngest of the High Authorities who gravely informed the Inquiring Stranger that 'Jock belongs to the Likkle^(sic) People!'" (Fitzpatrick, 1936: Voorwoord) en in Rudyard Kipling se *Just so stories* (1902) word die lesers aangespreek met *"my Best Beloved"*. Die ouderdom van Kipling se doelgehoor word aan die einde van die fabel 'How the alphabet was made' geïmpliseer: *"And after thousands and thousands and thousands of years, [...] the fine old easy, understandable Alphabet [...] got back into its proper shape again for all the Best Beloveds to learn when they are old enough"* (Kipling, 1974: 107).

⁶ In sekere gevalle vertrou skrywers selfs dat hulle werk nie tot 'n sekere doelgehoor of ouderdomsgroep beperk sal word nie; Mark Twain skryf byvoorbeeld in die voorwoord van *The adventures of Tom Sawyer* (1876): *"Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try to pleasantly remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in"* (Twain, 1980: Voorwoord).

⁷ Daar word van kinder- en jeugliteratuur vereis dat dit nie net by jong lesers moet aanklank vind nie, maar ook in volwassenes (uitgewers, opvoedkundiges en ouers) se smaak moet val (Shavit, 1986: 63).

⁸ Die verskil tussen 'bogverse' en 'snuiterverse' word in 2.2.4. bespreek.

⁹ As die werk geskryf is uit die belewenisveld van die kind, as die 'viewpoint' (Snyman, 1983: 15) dié van 'n kind is, behoort dit volgens Snyman as kinderliteratuur beskou te word.

prenteboeke (sonder teks) 'n waardevolle opvoedkundige waarde besit nie, kan dit volgens kritici nie as 'letterkunde' beskou word nie¹⁰ (De Vries, 1989: 316). Leon Rousseau verkies in die geval eerder die gebruik van die term 'jeuglektuur', wat verwys na sowel werke met 'n literêre waarde (vergelyk 3.2.7.) as tekste wat hoofsaaklik en/of uitsluitlik opvoedkundig en vermaaklik van aard is (Rousseau, 11 Maart 2011: 2).

Verder kan alle tekste wat uit 'n kind se ervaring of perspektief geskryf is, nie noodwendig as kinder- en jeugliteratuur geklassifiseer word nie. Hoewel sekere klassieke tekste vir volwassenes wat op die dade en gedagtes van 'n jong protagonis berus vandag deel uitmaak van die kinder- en jeugliteratuur, soos J.D. Salinger se *Catcher in the rye* (1951) en William Golding se *Lord of the flies* (1954), is daar talle tekste vir volwassenes wat uit 'n kind se perspektief geskryf is, maar nié gemik is op jong lesers nie, o.a. Michiel Heyns se debuutroman *The children's day* (2002)¹¹, John van de Ruit se *Spud*-reeks (2005-2009), Mark Haddon se bekroonde roman *The curious incident of the dog in the night-time* (2003) en Éric-Emmanuel Schmitt se filosofiese novelles *Milarepa* (1997), *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (1999), *Oscar et la dame rose* (2002), *L'enfant de Noé* (2003) en *Le sumo qui ne pouvait pas grossir* (2009)¹².

Volgens sekere kritici spruit die onenigheid oor die definiëring van kinder- en jeugliteratuur grootliks daaruit dat die repertorium van hierdie literêre sisteem in twee verdeel kan word (Nières-Chevrel, 2009: 11). Aan die een kant sluit dit werke in wat nie oorspronklik met jong lesers in gedagte geskep is nie, maar mettertyd tot hierdie doelgehoor geheroriënteer is (hetsy op aandrang van uitgewers en opvoedkundiges, óf as gevolg van die groot belangstelling wat jong lesers in die werke getoon het). Laasgenoemde sluit in sprokies en feeverhale afkomstig van die mondelinge oorlewering van volksverhale, soos dié van Charles Perrault, Jacob en Wilhelm Grimm, Joseph Jacobs en Elizabeth Grierson, verkorte, vereenvoudigde weergawes van klassieke werke vir volwassenes, soos *Tales from Shakespeare*, *The Arabian nights*, *The adventures of Ulysses*, *Robinson Crusoe* en *Gulliver's travels*, en enige tekste wat oorspronklik vir volwassenes bestem is, maar aanklank gevind het by jong lesers, soos *Le petit prince* (1946) deur Antoine de Saint-Exupéry. Aan die ander kant bestaan dit uit werke wat van die staanspoor af op jong ontvangers gemik is, soos kinderverse, prente- en storieboeke.

¹⁰ Met die uitsondering van enkele werke soos die voorleeswoordeboek *My eerste HAT – Die eerste ware woordeboek vir kinders* (2005), vertaal deur Daniel Hugo, wat taalontwikkeling deur middel van versies aanmoedig.

¹¹ Die Afrikaanse vertaling deur Elsa Silke is getiteld *Verkeerderespruit* (2006).

¹² As gevolg van Schmitt se eenvoudige styl en toeganklike taalgebruik word *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (1999), wat deel uitmaak van die skrywer se filosofiese reeks die "Cycle of the invisible", waarin verskillende godsdienste en spiritualiteit verken word (Durand, 2005: 506), voorgeskryf vir Suid-Afrikaanse matrikulante wat Frans as 'n vak neem. Dit is egter 'n algemene verskynsel dat tekste wat eintlik vir volwassenes bestem is, soos die werk van Shakespeare en George Orwell, as voorgeskrywe leeswerk dien in sekondêre instellings.

Dit blyk dus dat 'n teks aan een van die volgende kriteria moet voldoen om as kinder- en jeugliteratuur geklassifiseer te word: die teks moet *geskryf* word vir die jeug ('n skeppende praktyk), die teks moet *geredigeer* word vir die jeug ('n redaksionele praktyk), of die teks moet *gelees* word deur die jeug ('n kulturele praktyk). Sodra 'n teks as kinder- en jeugliteratuur kwalifiseer, kan dit, volgens professor Nancy Anderson, in een van die volgende ses genres gekategoriseer word (Anderson, 2006: 84-89)¹³:

1. Prentebouke met óf sonder woorde, karton-, alfabet- en telbouke;
2. Tradisionele literatuur soos mites, fabels, volksverhale, legendes, diere- en fee-verhale;
3. Fiksie soos wetenskapsfiksie, avontuurverhale, historiese verhale en realistiese verhale;
4. Nie-fiksie soos ensiklopedieë, woordebouke en projekbouke;
5. (Outo)biografieë; en
6. Kinderverse, insluitende slampamperlidjies, vinger- en alfabetrympies, bogverse, volksverse en versverhale.

1.3. Die kindervers binne ruim verband

Die oorgrote meerderheid letterkundiges en akademici wat belangstel in die domein van kinder- en jeugliteratuur spits hulle toe op prentebouke (illustrasies), tradisionele literatuur (sprokies en fabels), fiksie en (outo)biografieë. Daar is steeds een komponent van die kinder- en jeugliteratuur wat grootliks geïgnoreer word, naamlik die kindervers: *“Indien daar gekla word dat die terrein van die kinderliteratuur behoeftes het aan literêre kritiek, is die terrein van die kindervers ’n braakland”* (Pauw, 1985: 24). Talle kritici, onder meer Lydia Snyman, Jan van Coillie, Rina Pauw en Myra Cohn Livingston, is dit eens dat die kindervers die Aspoester van die kinderliteratuur is: *“I am enough of a realist, however, to understand that poetry is a stepchild – a Cinderella, if you will – who needs a Fairy Godmother to intervene and show her worth”* (Livingston, 1983: 212).

In Suid-Afrika bestaan daar slegs ’n geringe aantal akademiese studies oor die kindervers, naamlik *’n Opvoedkundig-letterkundige beskouing van die Afrikaanse kindervoësie* (1950) deur Stephanus Pienaar, *Die Afrikaanse kindervoësie, met spesiale verwysing na die werk van A.G. Visser* (1974) deur Dorothea Labuschagne, *Die Afrikaanse kindervoësie sedert sewentig* (1984) deur Petronella C. Liebenberg en *Die kindervers in Afrikaans* (1985) deur Rina Pauw (De Wet, 2005). Twee hoofstukke in die gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom* (2005) word ook afgestaan aan die kindervers voor en na 1970 en daar verskyn van tyd tot tyd publikasies van kongresreferate wat handel oor die kindervers in akademiese joernale soos dié van IBBY (International Board

¹³ Sekere genres kan egter oorvleuel, soos wat die geval is met kinderrympies en volksverse (sien 2.2.) en prentebouke en versverhale (sien 2.3.).

on Books for Young People) en SCBWI (South African Society of Children's Books Writers and Illustrators). Dit is egter nie net die akademici wat daarvan beskuldig kan word dat hulle die kindervers verwaarloos nie. Sedert die verskyning van Jan F.E. Celliers, C.J. Langenhoven, C. Louis Leipoldt en A.G Visser se versversamelings vir kinders in die vroeë 1900's is die Afrikaanse mark oorstroom met bloemlesings vir jong lesers, soos J.R.L. van Bruggen se *Poësie vir ons kleuters* (1939), Elizabeth van der Merwe se *Hestertjie Haamaald en ander verse* (1948), D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (1957) en *Klein verseboek* (1958), die werk van Helena J.F. Lochner, Bessie Kotzé, Tienie Holloway, Freda Linde, Leon Rousseau, Pieter W. Grobbelaar, R.H. Pheiffer se *Woordpaljas* (1979) en Antjie Krog se digbundels *Mankepank en ander monsters* (1985), *Voëls van anderste vere* (1992) en *Fynbosfeetjies* (2007). Sedert 1990 was daar egter 'n waarneembare afname in die beskikbaarheid van oorspronklike Afrikaanse kinderverse¹⁴, deels as gevolg van die sosiale, politieke en ekonomiese veranderinge wat in die land plaasgevind het (Van der Walt, 2005: 29) en van die tekort aan digters wat hulle spesifiek op jong lesers toespits (met uitsondering van kontemporêre digters soos Jaco Jacobs, Pieter W. Grobbelaar, Antjie Krog en Philip de Vos). Hoewel 'n hersiene uitgawe van D.J. Opperman se *Groot verseboek* in 2000 gepubliseer is, is die heruitgawe as 'verouderd' beskou omdat soveel van die gedigte oor die plaaslewe handel, tydens die Apartheidsera ontstaan het en vandag se jeug hulle moeilik met die temas en ouderwetse taalgebruik kan identifiseer (Brink, 2001: n.pag.). Dit het duidelik geword dat daar 'n groot behoefte bestaan om oorspronklike, kontemporêre kinderverse die lig te laat sien wat tegelykertyd die leefwêreld en taalgebruik van hedendaagse kinders weerspieël en so het die *Nuwe kinderverseboek* (2009), onder leiding van Riana Scheepers en Suzette Kotzé-Myburgh, tot stand gekom. Die *Nuwe kinderverseboek* (2009) verskil van alle ander Afrikaanse bloemlesings, nie net omdat dit moderne temas en taalgebruik bevat nie, maar omdat dit nie bloot, soos die 'klassieke' versbundels, 'n versamelwerk van bekende en bekroonde digters is nie. Aangesien daar so 'n tekort aan Afrikaanse digters is, het Scheepers en Kotzé-Myburgh "*almal wat lus het om 'n kindervers te skryf*" (Scheepers & Kotzé-Myburgh, 2009: Voorwoord) uitgenooi om deel te neem aan die projek. Sodoende het gevestigde, bekroonde skrywers (o.a. Hennie Aucamp, Antjie Krog, Francois Bloemhof, Franci Greyling en Philip de Vos) se verse langs dié van onbekende, aspirant-skrywers (waarvan die jongste tien jaar oud is) verskyn. Laasgenoemde kan wel as 'n innoverende wyse beskou word om 'n nuwe generasie digters te kweek¹⁵, maar wys ook op die drastiese tekort aan Afrikaanse digters en die dringende behoefte om meer

¹⁴ Die drastiese tekort aan Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur word nie tot kinderverse beperk nie; daar is ook 'n waarneembare gebrek aan Afrikaanse literatuur vir preadolescente lesers (vergelyk Fouché, 2012). Dit wil voorkom asof voorskoolse lesers (0-5 jaar) en adolessente lesers (12+ jaar) die enigste twee ouderdomsgroepe is wat nie deur hierdie tekort geraak word nie, hetsy as gevolg van vertaling (veral in die geval van prente- en voorleesboeke), of die groot aantal skrywers wat hulle op die spesifieke ouderdomsgroep toespits (jeugliteratuur vir adolessente).

¹⁵ Soos Robert McGough dit spottenderwyse stel in "Sound advice": "*Once you write a poem / You must write another / To prevent the first / From falling over.*" (McGough, in Harrison en Stuart-Clark, 2007: 17).

kinderverse tot jong Afrikaanse lesers se beskikking te stel, aangesien poësie vir kinders onontbeerlik is. Dit stel jong lesers nie net bloot aan die linguistiese elemente van 'n taal, soos klankspel, metafore en beeldspraak nie, dit dien ook as hulle eerste ontmoeting met die literatuur (Pauw, 1985: 33) en leer hulle meer oor hulself en hulle omgewing:

Words can be stuffy, as sticky as glue,
but words can be tutored to tickle you too,
to rumble and tumble and tingle and sing,
to buzz like a bumblebee, coil like a spring.
Juggle their letters and jumble their sounds,
swirl them in circles and stack them in mounds,
twist them and tease them and turn them about,
teach them to dance upside down, inside out.
Make mighty words whisper and tiny words roar
in ways no one ever had thought of before;
cook an improbable alphabet stew,
and words will reveal little secrets to you.
("Alphabet stew" deur Jack Prelutsky, in Harrison & Stuart-Clark, 2007: 17)

Die leemte wat in die Afrikaanse sisteem waargeneem word, bestaan nie in die Engelse en Amerikaanse mark nie; daar is versbundels met versies vir elke dag van die jaar, vir elke seisoen en situasie, vir voorlees, saamlees en self lees, vir lekkerkry en leer. Jong lesers kan kies en keur tussen klassieke bloemlesings, soos die verse van Sarah Josepha Hale¹⁶, Edward Lear, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson), Emily Dickenson, A.A. Milne en Rudyard Kipling, moderne versversamelings, soos dié van Roald Dahl, Mary Ann Hoberman, Roger McGough en Jack Prelutsky, en populêre versverhale soos die werke van Theodor Seuss Geisel, Julia Donaldson en Babette Cole.

Die Franse mark stel ook 'n veelsydige verskeidenheid kinderverse tot jong lesers se beskikking. Hoewel dit ryk is aan die werk van sowel klassieke digters, soos Jean de la Fontaine, Guillaume Apollinaire, Jacques Prévert en Paul Verlaine, as dié van kontemporêre digters, soos Maurice Carême, Pierre Coran en Rolande Causse, word dié sisteem ook aangevul deur vertalings van kleuter- en kinderversversamelings en versverhale vir kinders. Daar bestaan byvoorbeeld Franse vertalings van klassieke versversamelings, soos *A child's garden of verses* (1885) deur Robert Louis Stevenson, en populêre versverhale, soos dié van Theodor Seuss Geisel en Randall Jarrell¹⁷, sowel as veeltalige bloemlesings ('florilèges),

¹⁶ "Mary had a little lamb" is waarskynlik Sarah Josepha Hale se bekendste gedig en het vir die eerste keer in haar versversameling *Poems for our children* (1830) verskyn.

¹⁷ In die verlede het daar 'n groot aantal vertalings van kinderverse in Afrikaans verskyn, soos Edward Lear se *Book of nonsense* (1846), *A child's garden of verses* (1885) deur Robert Louis Stevenson, talle vertalings van Engelse kinderrympies ('nursery rhymes'), waarvan die oudste *Springbok rympies en stories voor die kinders* (vertaal deur William Versfeld) uit die vroeë 1900's dateer (Van Zyl, 2005: 34) sowel as versverhale, soos dié van Bill Peet, Paul Galdone en A.J. MacGregor. Die oorgrote meerderheid van die vertalings is deesdae uit druk. Sedert 1990 is Afrikaanse vertalings grootliks beperk tot blitsverkopers (veral versverhale vir kleuters, soos dié van Babette Cole en Julia Donaldson), maar onlangs het nuwe vertalings van ou gunsteling, soos Axel Scheffler en Richard Scarry se Moeder Gans-rympies, weer aan die hand van onderskeidelik Philip de Vos en Daniel Hugo die lig gesien.

waarin Franse vertalings van internasionale gedigte langs die oorspronklike tekste verskyn, soos *Tour de terre en poésie* (1999), saamgestel deur Jean-Marie Henry.

Hoewel vertaling as 'n sinvolle manier beskou word om die Afrikaanse en Franse kindervers aan te vul, is daar sekere kritici wat van mening is dat poësie 'onvertaalbaar' is (Brower, 1966: 271), aangesien dit uiters moeilik is om 'n vertaling te skep wat selfstandig in die doelkultuur kan funksioneer en terselfdertyd ook getrou bly aan die bronteks se inhoud (betekenis), versvorm, verstegniese aspekte (o.a. ritme, rym, klanknabootsing en beeldspraak) en oorspronklike funksie. Die Russiese digter Agnia Barto het byvoorbeeld tydens 'n IBBY-kongres in 1977 die volgende stelling gemaak: *"I would like very much to read you at least several lines of beautiful poems, but unfortunately very few of them have been translated, and, also, the author's individuality is often lost in translation"* (Barto, 1977: 99).

1.4. Probleemstelling en taakanalise

Die fokus van hierdie studie val op die problematiek van die vertaling van die kindervers. Deur middel van 'n vergelykende studie tussen bestaande Afrikaanse en Franse vertalings uit klassieke en kontemporêre Engelse kleuter- en kinderverse sal die studie probeer vasstel of dit inderdaad moontlik is om suksesvolle vertalings te produseer wat die sisteem kan aanvul¹⁸. In hoofstuk twee word die veelsydige karakter van die kindervers onder die loep geneem, aangesien die onderskeie genres en funksies van die kindervers (wat elk deur verskillende stylaspekte gekenmerk word) 'n deurslaggewende uitwerking kan hê op die keuse van vertaalstrategieë wat tydens die vertaalproses toegepas word en uiteindelik die ontvangs van die vertalings in die doelkultuur kan beïnvloed.

Die problematiek wat betref die definiëring van die kindervers word breedvoerig bespreek (2.1.), gevolg deur 'n sistematiese terreinverkenning van die brontekste, wat in drie genres onderverdeel word, naamlik kinderrympies (2.2.), versverhale (2.3.) en versfragmente (prosimum) in kinder- en jeugromans (2.3.). Soos reeds genoem, stem dié genres ooreen met kinders se taalontwikkeling en verteenwoordig elk 'n spesifieke fase van die kind se geletterdheid, naamlik voorlees, saamlees en self lees (sien 1.1.). As gevolg van die omvang van die korpus sal elke faset van die kindervers wat vertaal is om geselekteerde humoristiese kinderverse sentreer wat, ten spyte van hewige kritiek wat dit oorspronklik

¹⁸ Daar is twee redes waarom die navorser besluit het om in hierdie studie spesifiek op Afrikaanse en Franse vertalings te konsentreer. Enersyds is dit gebaseer op die navorser se akademiese agtergrond, naamlik 'n MPhil in die vertaling van kinder- en jeugliteratuur in Afrikaans (2007), asook 'n M.A. oor kontemporêre Franse kinder- en jeugliteratuur (2008). Andersyds stel 'n vergelyking van die Afrikaanse en Franse kinder- en jeugliteratuursisteem die navorser in staat om lig te werp op die posisie wat vertalings in 'n jong en/of swak sisteem en 'n hegemoniese sisteem inneem; die sisteemonderskeid het byvoorbeeld nie net 'n invloed op die aantal en genre vertalings wat in die onderlinge sisteme verskyn nie, maar ook op die vertaalstrategieë wat tydens die vertaling toegepas word (vergelyk 3.2.8 en 3.3.2.1.1.).

uitgelok het (vergelyk hoofstuk 2, 4, 5 en 6), deesdae as 'klassieke' werke beskou word, naamlik Moeder Gans se kinderrympies¹⁹, Theodor Seuss Geisel se versverhale en die versfragmente in Roald Dahl se kinder- en jeugboeke. Hierdie studie word deur die volgende navorsingsvrae gerig:

- ⊗ Aangesien kleuter- en kindervolkverse, kleuter- en kinderversbundels, versfragmente in kinderverhale en kleuter- en kinderversverhale verskillende funksies het, bepaal die genre, naamlik die kindervers en die subgenre (kinderrympies, versverhale en versfragmente) die vertaalstrategieë wat die vertaler toepas?
- ⊗ Streef vertalers van kinderverse daarna om eerder die inhoud, die versvorm, of die oorspronklike funksie van die bronteks oor te dra na die doelkultuur?
- ⊗ Hoe vergelyk die Franse en Afrikaanse vertalings kwalitatief met mekaar?
- ⊗ In watter mate word Afrikaanse en Franse vertalings van humoristiese Engelse kinderverse in die Afrikaanse / Franse literêre doelkultuur opgeneem?
- ⊗ Het die onderskeie Afrikaanse vertalers wat dieselfde bronteks vertaal het (hervertaling) van verskillende vertaalstrategieë gebruik gemaak en watter uitwerking het dit op die doeltekste se ontvangs in die onderskeie doelkulture gehad?
- ⊗ Sekere kinderverse word spesifiek vir hervertaling oorweeg omdat digitale herskrywings van die brontekste (filmweergawes) 'n nuutgevonde belangstelling in die brontekste wek; in watter mate word die vertaalproses beïnvloed deur die bekendheid van die brontekste in die doelkultuur?
- ⊗ Sekere bestaande Afrikaanse en Franse vertalings van kinderverse is lank reeds uit druk (hoewel dit nog by biblioteke beskikbaar is); is die vertalings van die mark verwyder omdat dit nie as selfstandige tekste in die onderskeie doelkulture kon funksioneer nie, of is daar 'n ander rede (bv. polities of ekonomies)?

In hierdie studie vorm bestaande Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se rympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se versfragmente die basiese data waarop die navorsingsvrae gerig word en waaruit die empiriese ondersoek spruit (sien hoofstuk 2). Gedetailleerde inventaris van dié verse wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is (bylae 2, bylae 3.4 en bylae 4.2), sal dus as vertrekpunt vir die studie dien en die grondslag bied vir verdere kwalitatiewe ondersoek. Die volgende gegewens sal in die onderskeie inventaris opgeneem word:

¹⁹ Die versvertalings wat op kleuters gemik is, word spesifiek tot Moeder Gans se rympies beperk omdat dit ongetwyfeld die bekendste kinderrympies is en omdat min gewilde, kontemporêre kinderrympieversamelings wat met 'n kleutergehoor in gedagte geskep is (soos die werk van o.a. Laura E. Richards, Mary Ann Hobermann en Jane Yolen) in sowel Afrikaans as Frans vertaal is.

1. Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies (bylae 2)²⁰:
 - ⊙ Die eerste versreëls van tradisionele Engelse kinderrympies (brontekste) wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is;
 - ⊙ Die eerste versreëls van die Afrikaanse en/of Franse vertalings;
 - ⊙ Die Afrikaanse en/of Franse vertalers van Moeder Gans se rympies²¹;
 - ⊙ Die illustreerder (ill.) en/of redakteur (red.) in wie se rympieversameling die onderskeie vertalings verskyn;
 - ⊙ Die datum (jaartal) en bladsynommer van eerste publikasie van die Afrikaanse en/of Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies.

2. Afrikaanse en Franse vertalings van Dr. Seuss se versverhale (bylae 3.4):
 - ⊙ Die titels van Theodor Seuss Geisel se versverhale (brontekste) wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is²²;
 - ⊙ Die titels van die Afrikaanse en/of Franse vertalings;
 - ⊙ Die Afrikaanse en/of Franse vertalers van Dr. Seuss se versverhale;
 - ⊙ Die uitgewer en datum (jaartal) van eerste publikasie van sowel die brontekste as die onderskeie Afrikaanse en/of Franse vertalings; en
 - ⊙ Die titel, vertaler, uitgewer en datum (jaartal) van heruitgawe(s) en hervertalings²³.

3. Afrikaanse en Franse vertalings van Roald Dahl se kinder- en jeugboeke (bylae 4.2)²⁴:
 - ⊙ Die titels van Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur (brontekste) wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is²⁵;
 - ⊙ Die titels van die Afrikaanse en/of Franse vertalings;
 - ⊙ Die Afrikaanse en/of Franse vertalers van Dahl se prosimetriese kinderstories;
 - ⊙ Die uitgewer en datum (jaartal) van eerste publikasie van sowel die brontekste as die onderskeie Afrikaanse en/of Franse vertalings; en
 - ⊙ Die titel, vertaler, uitgewer en datum (jaartal) van hersiene heruitgawe(s) en hervertalings²⁶.

²⁰ Geen skrywers word by Moeder Gans se kinderrympies genoem nie, aangesien dié kinderverse as volksliteratuur en gemeenskapskuns geklassifiseer word (sien 2.2.1.).

²¹ 'n Groot aantal vertalings van Moeder Gans se kinderrympies, o.a. sekere rympies wat in die Afrikaanse vertaling van Anthony Lupatelli (illustreerder) se *101 Rympies* (1976) word met 'anoniem (vert.)' aangedui. In ander versbundels, soos Mae Broadly se *Aandstories vir kleuters* (1970), verskyn die onderskeie vertalers se name wel op die binneblad, maar word daar nie gestipuleer wie vir watter vertaling verantwoordelik is nie en is die rympies nie onderteken nie; in dié geval word die rympies met 'ongemeld [vert.]' aangedui (bylae 2).

²² 'n Gedetailleerde bibliografie van Theodor Seuss Geisel, waarin alle prestasies en publikasies in kronologiese orde aandui word, verskyn in bylae 1.3.

²³ Indien 'n vertaling nie meer in druk is nie, verskyn daar 'n asterisk (*) langs die titel.

²⁴ Die getal versfragmente in Roald Dahl se prosimetriese kinderstories, die getal versreëls van sowel elke versfragment as die Afrikaanse en/of Franse versvertalings en die eerste versreëls van sowel die oorspronklike versfragmente as die onderskeie Afrikaanse en/of Franse versvertalings verskyn in bylae 4.3.

²⁵ 'n Gedetailleerde bibliografie van Roald Dahl, waarin alle prestasies en publikasies in kronologiese orde aandui word, verskyn in bylae 1.4.

²⁶ Indien 'n vertaling nie meer in druk is nie, verskyn daar 'n asterisk (*) langs die titel.

Die studie sal gedoen word binne sowel die vertaalteoretiese model van die polisisteesemteorie (sien 3.2.), waaruit elemente van deskriptiewe vertaalstudies (DTS) en die manipulasieteorie ontwikkel het, as die funksionalistiese benadering. Ondersteuners van die polisisteesemteorie glo dat die klem van vertaalstudie nie op die bronteks (oorspronklike teks) behoort te val nie, maar eerder op die doeltteks (vertaalproduk) as 'n deel van die doeltaal se literêre sisteem en dat dit dus deskriptief en doelgeoriënteerd van aard behoort te wees: “[...] *the study of literary translation should begin with a study of the translated text rather than with the process of translation, its role, function and reception in the culture in which it is translated as well as the role of culture in influencing the ‘process of decision making that is translation’*” (Toury, 1985: 16). 'n Deskriptiewe studie van die korpus vertaalde tekse (in die geval die verskillende tipes bestaande vertalings van die kindervers) maak dit dus moontlik om konkrete bevindinge oor die vertaalproses aan die lig te bring (Brownlie, 2009: 77) wat vir toekomstige vertalers van nut kan wees.

Die funksionalistiese benadering tot vertaling is ook doeltteksgeoriënteerd en argumenteer dat die ‘skopos’ (doel) van vertalings, die doelttekslesers en die konvensies in die bepaalde doelsisteem (Nord, 2005: 41) uiteindelik bepaal watter aspekte uit die bronteks in die doeltteks oorgedra word en watter vertaalstrategieë tydens die vertaalproses toegepas word (sien 3.3.1). Deskriptiewe vertaalstudies oorvleuel in menige opsig met die funksionalistiese benadering tot vertaling (sien 3.3.2.). Volgens Gideon Toury bestaan daar ‘norme’ (sosiokulturele beperkinge en tekstliterêre konvensies) in die doelkultuur wat nie net die vertaler se besluitneming *voor* en *tydens* die vertaalproses beïnvloed nie, maar ook die wyse waarop die vertaalde teks uiteindelik in die doelkultuur ontvang word (Toury, 1995: 55). Indien die vertaler byvoorbeeld sou besluit om die doelkultuur se norme te ignoreer en eerder getrou te bly aan dié van die kultuur waarin die bronteks ontstaan het, sal dit die vertaling se ontvangs in die doelkultuur beïnvloed, aangesien die doeltteks nie as 'n selfstandige teks in die doelkultuur sal kan funksioneer nie. Laasgenoemde is veral noodsaaklik in die vertaling van kinderliteratuur, aangesien kinders in die algemeen negatief gesind is teenoor vertalings (Eiselen, 2005: 140) en dit die primêre doel van goeie kinderliteratuur is om 'n genotvolle leeservaring aan jong lesers te verskaf. 'n Suksesvolle vertaling van 'n kindervers moet daarna streef om nié soos 'n vertaling te lees nie en verskillende vertaalstrategieë kan toegepas word om te verseker dat dit wel die geval is, o.a. Lawrence Venuti se konsepte van ‘domestikering’ en ‘vervreemding’ (sien 3.3.2.2.1. en 3.3.2.2.2.) en Göte Klingberg se grade van kulturele aanpassing (sien 3.3.2.3.1.1. – 3.3.2.3.1.6.). Domestikering vind plaas wanneer die vertaler 'n bewuste poging aanwend om die bronteks se vreemdheid vir die doelkultuur te verminder en by die doelkultuur aan te

pas²⁷ (Venuti, 1998: 240), terwyl ‘vervreemding’ die teenoorgestelde funksie het. Domestikering en kulturele herskrywing is veral van toepassing op die vertaling van humor, metafore, beeldspraak en karakters se name. Horton, die vriendelike olifant in Theodor Seuss Geisel se versverhale se naam is byvoorbeeld in Marié Heese se Afrikaanse vertaling met Herrie vertaal²⁸, maar het onverander in Anne-Laure Fournier Le Ray se Franse vertaling gebly.

André Lefevere se manipulasieteorie is ’n uitvloeisel van Toury se polisisteamteorie (sien 3.3.2.3.1.), aangesien dit ook sisteemgedrewe en deskriptief van aard is (Lefevere, 1992: 101). Lefevere is van mening dat vertalings deur konkrete faktore beïnvloed word wat uiteindelik bepaal tot watter mate die doelkultuur ’n vertaalde teks sal ontvang. Hierdie basiese faktore sluit in mag, ideologie, norme en manipulasie (Lefevere, 1992: 2). Lefevere argumenteer dat manipulasie onvermydelik plaasvind sodra ’n werk herskryf²⁹ word: “[...] *rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetical currents of their time*” (Lefevere, 1992: 8). Dit is veral relevant vir hierdie studie, aangesien dit onmoontlik sou wees om ’n vertaling van ’n kindervers te skep wat aan die doelkultuur se norme voldoen en selfstandig in die doelkultuur kan bestaan indien ’n sekere mate van manipulasie op onderskeie vlakke nie deur die vertaler toegepas word nie (Oittinen & Paloposki, 2006: 36): “[...] *the translator of children’s literature can permit himself great liberties regarding the text, [...] the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it*” (Shavit, 1986: 112). Dit sou nutteloos wees om ’n woord-vir-woord (direkte) vertaling van ’n kindervers te skep, aangesien die verstegniese aspekte van die bronteks (onder meer beeldspraak, klanknabootsing, ritme en rym) verlore sou gaan en die doelteks onsamehangend, indien nie onverstaanbaar nie, sal voorkom: “*The translator, in this sense, crosses linguistic and cultural barriers and involves himself, in a leap of adaptation, in the formulation of a parallel though freely-existing poem*” (Zdanys, 1982: n.pag.). Die idee dat die vertaler die bronteks moet interpreteer en verwerk om sodoende ’n vertaling te skep wat selfstandig as nuwe teks in die doelkultuur kan funksioneer, sluit aan by Jacques Derrida se dekonstruktiewe benadering: “*The translator himself takes on the role of an author, and concepts such as the ‘sacred original’ or the attempt to reproduce the*

²⁷ ‘Domestikering’ is noodsaaklik in die vertaling van humor, aangesien humor kultuurgebonde is: “*With a humorous text, the purpose is, for all practical purposes, always the same, namely, to elicit laughter. Therefore, the translation should be able to function for the TL [target language] audience in a maximally similar way as the OT [original text] did for the SL [source language] audience, even if this was achieved by substantially altering it*” (Popa, 2004: 2).

²⁸ Die domestikering van die eienaam Herrie verwys na C.J. Langenhoven se verhaal *Herrie op die óú tremspóór* (1925) en illustreer hoe die bronteks aangepas kan word by die doelkultuur se verwysingsraamwerk om te verseker dat dit as ’n selfstandige teks in die doelkultuur kan funksioneer.

²⁹ Herskrywing verwys na “*a range of processes which, in one way or another, interpret (i.e. manipulate) an original text*” (Hatim, 2001: 62) en volgens Lefevere is vertaling die belangrikste vorm van herskrywing (Lefevere, 1992: 9).

intentions of the author are 'deconstructed' – and with them of course the notion of 'faithfulness' to the source text" (Snell-Hornby, 2006: 60 - 61)³⁰.

Nadat 'n literatuurstudie gedoen is oor sowel die verskillende fasette as die funksies van die kinderverse wat betrekking het op dié studie (hoofstuk 2), asook die tersaaklike vertaalteoretiese benaderings (hoofstuk 3), sal 'n polisistemiese ondersoek na Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies (hoofstuk 4), Theodor Seuss Geisel se versverhale (hoofstuk 5) en intergeneriese versfragmente in Roald Dahl se kinder- en jeugverhale (hoofstuk 6) gedoen word. Dié deskriptiewe sisteemondersoek sal uit 'n beskrywende analise in die breë bestaan, wat behels die identifisering van vertaalkonvensies (indien enige) wat die vertaalproses in die onderskeie doelkulture rig, die ondersoek na en vergelyking van die verskillende vertaalteoretiese strategieë wat afsonderlik deur die Afrikaanse en Franse vertalers toegepas is, asook die resepsie van die vertalings in die onderskeie doelkulture. Die verskillende vertaalstrategieë van toepassing sluit in, o.a. Lawrence Venuti se vertaalkonsepte van 'domestikering' en 'vervreemding' (Venuti, 1998), Andre Lefevere se benadering van vertaling as 'n vorm van herskrywing (Lefevere, 1992) en Göte Klingberg se konsep van 'kulturele herskrywing' (Klingberg, 1986).

1.5. Doel van die studie

Die doel van die voorgenome studie is om deur middel van 'n hoofsaaklik deskriptiewe benadering vas te stel of dit moontlik is om vertalings van kinderverse te skep wat selfstandig in die doelkultuur kan funksioneer en om te bepaal tot watter mate die vertalers daarin slaag om getrou te bly aan die inhoud, versvorm, verstegniese aspekte en oorspronklike funksie van die brontekste. Deur middel van 'n deskriptiewe sisteemondersoek sal die problematiek wat tydens die vertaalproses opduik, deur middel van Christiane Nord (2005) se vier kategorieë van vertaalprobleme (sien 3.3.1.) en Göte Klingberg (1986) se grade van 'kulturele aanpassing' (sien 3.3.2.3.1.) geïdentifiseer word en daar sal gekyk word na die spesifieke vertaalstrategieë en teoreties gefundeerde vertaalbenaderings (o.a. dié van Gideon Toury, André Lefevere en Göte Klingberg) wat deur vertalers toegepas is om hierdie probleme op te los. Sodanige navorsing kan resultate oplewer wat van praktiese nut kan wees vir vertalers van kinderverse en as riglyne kan dien vir uitgewers van kinder- en jeugliteratuur. Die sekondêre doel van die studie fokus op die resepsie van bestaande vertalings van kleuter- en kinderverse in die doelkultuur (onderskeidelik Frankryk en Suid-Afrika). Laasgenoemde is veral relevant vir die Afrikaanse mark, aangesien die navorser poog om te bewys dat vertalings van kinderverse 'n waardevolle bydrae kan lewer om die leemte in die plaaslike sisteem te vul.

³⁰ Volgens Derrida vind interpretasie ook plaas sodra 'n teks gelees word en is vertaling ook 'n vorm van interpretasie wat uiteindelik die bronteks aanvul: *"In the translation the original becomes larger, it grows rather than reproduces itself"* (Derrida, 1998: 213).

HOOFTUK 2

Die verskillende fasette en funksies van die kindervers

“Daar’s ’n liedjie in my sak en ’n versie op my rak vir die dag as ek wil sing of wil bolmakiesie spring:
’n Versie vir die dag en ’n versie vir die nag en ’n liedjie in my bladsak vir die stormtyd wat nog wag”
(De Vos, 2004: 35)

2.1. Inleiding: Die kitskos van kinder- en jeugliteratuur

Die omskrywing van die kindervers is net so omstrede soos die afbakening van die domein kinder- en jeugliteratuur. Daar word gereeld meer aandag gegee aan die definiëring van dié genre, as aan die tekste self: “*Poetry has had bad luck. It has suffered a double misfortune: neglect where it most needs attention and concern where it is best left alone*” (Benton, 1978: 111). Hoewel die sambreelterm ‘kindervers’ na alle gedigte tekste verwys wat geskryf en geredigeer word *vir* en gelees word *deur* die jeug (Sloan, 2001: 51 en Benton, 1997: 105), is literatuurhistorici en kritici dit eens dat daar linguistiese verwarring heers oor die gebruik (en misbruik) van die terme ‘poësie’, ‘verse’, ‘gedigte’ en ‘rympies’ vir kinders (Pauw, 1985: 12).

Volgens Peter Hunt het die kindervers juis in een van die mees kontroversiële domeine van die kinder- en jeugliteratuur ontaard omdat kritici konstant tussen ‘poësie’, ‘verse’ en ‘rympies’ probeer onderskei (Hunt, 1991: 195). Die terminologiese teenstrydigheid word verder aangevuur deur digters se tipering van hulle eie verskuns; D.J Opperman gee byvoorbeeld voorkeur aan die terme ‘kinderverse’ (Opperman, 1959) en ‘gedigte’ (Opperman, 1972), die bekroonde digter Antjie Krog verkies die term ‘kinderryme’ (Krog, 2007a), terwyl Philip de Vos selfs na sy verse as ‘uitinge’ (De Vos, 2004) verwys. Dan is daar ook digters, o.a. I.W. van der Merwe (Boerneef), wat na hulle verskuns as ‘rympies’ verwys, maar wie se werk onder ‘poësie’ saamgebundel word (Pauw, 1985: 14). In sekere gevalle ontstaan die verwarring weer as gevolg van vertalings; Hugh Latham se Franse versameling vertalings van tradisionele Moeder Gans-rympies is byvoorbeeld getiteld ***Poésies de la vraie Mère Oie*** (1964), terwyl Ormonde de Kay se vertalings saamgebundel word onder ***Comptines de la Mère Oie*** (1971).

Hoewel sekere kritici van die kindervers glo dat daar geen verskil tussen ‘poësie’ en ‘goeie verse’ vir kinders is nie (Van Coillie, 1982: 56), meen ander, o.a. Lillian Smith, John Rowe Townsend en Liz Rosenberg, dat daar wél ’n waarneembare verskil tussen ‘poësie’, ‘verse’ en ‘rympies’ vir kinders is. Smith beweer byvoorbeeld dat kinders té gereeld blootgestel word aan “*matter-of-fact rhymes of songless writers*” (Smith, 1953: 108), terwyl Townsend glo “*a sizeable amount of poetry, and a vastly greater quantity of verse which does not qualify for*

that description, has been written specially for children" (Townsend, 1980: 131). Rosenberg sluit aan by dié standpunt en maak in haar artikel "Has poetry for children become a child's garden of rubbish?" die volgende stelling:

Children's verse seems, partly by default and partly by definition, to be poetry too silly, trivial, old-fashioned or slack for adult readers. On the one hand, you have the professionals - people who crank out volumes of mediocre verse. There is no point in naming names because the problem is so wide-spread. On the other hand, you have the handful of geniuses - Robert Louis Stevenson, A.A. Milne and of course Dr. Seuss, who single-handedly kept alive the art of comic narrative verse (Rosenberg, 1991: n.pag.).

Die kontroversiële siening dat die mark met 'minderwaardige verse' oorstrom word en dat daar min 'poësie van goeie gehalte' tot jong lesers se beskikking is (Bator, 1983: 193), is wydverspreid en word ook deur kritici op eie bodem ondersteun. Karin de Wet glo byvoorbeeld dat *"vele digbundels wat sogenaamd vir kinders en in die naam van poësie gepubliseer word, hoofsaaklik op rymelary rondom oninspirerende temas neerkom"* (De Wet, 2005: 41), terwyl Lydia Snyman daarop wys dat daar in Afrikaans baie 'rympies', maar relatief min goeie 'kindergedigte' bestaan (Snyman, 1983: 312 & 318). Snyman voer aan dat daar tussen 'rympies', 'poësie' en 'verse' gedifferensieer behoort te word, aangesien alle kinderverse (bv. rympies en versverhale) nie 'n verdieping van betekenis bewerkstellig nie: *"By die goeie rympie het 'n mens 'n oorspronklike siening van die werklikheid, maar by die gedig word 'n nuwe werklikheid geskep"* (Snyman, 1983: 313)³¹. Dorothea van Zyl dring weer daarop aan dat geslaagde kinderpoësie die kind en die poësie op so 'n manier moet verenig *"dat dit die kind bevredig en aan die grootmens se verwagting van kuns voldoen"* (Van Zyl, 2005: 33).

'n Beknopte beskouing van die kindervers is weens twee redes uiters problematies. Eerstens is opmerkings soos dié van Rosenberg, De Wet en Van Zyl 'adultist' (Hunt, 1991: 196), aangesien dit hoofsaaklik op 'n volwassene se perspektief berus en nie ag slaan op die jong doeltekslesers se belange en behoeftes nie. Kritici wat kinderverse geringskat omdat volwassenes nie aanklank by die gedigtekste vind nie, is geneig om die oorspronklike doel van dié tekste te vergeet: *"In raising poetry lovers, we are all advised to give them at first poetry of their own that speaks directly to them, giving voice to their concerns, echoing their points of view"* (Sloan, 2001: 53). Tweedens bewerkstellig dié tipe stellings kategorisering sowel as waardebeoordeling: *"Like the word 'literature', the word 'poem' suggests a value-judgement"* (Hunt, 1991: 196) en dit gee aanleiding tot vrae soos "Wat is poësie?" en "Hoe word poësie gemeet?" (Grové, 1978: 139); vrae waarop konsensus onmoontlik bereik kan word, omdat elke individu sy eie subjektiewe opvatting oor (vers)kuns het:

³¹ Snyman se definisie van 'gedigte' sluit aan by dié van D.H. Lawrence: *"The essential quality of poetry is that it makes a new effort of attention and 'discovers' a new world within the known world"* (Lawrence, 1961: 255).

What is Poetry? Who knows?
 Not a rose, but the scent of a rose;
 Not the sky, but the light in the sky;
 Not the fly, but the gleam of the fly;
 Not the sea, but the sound of the sea;
 Not myself, but what makes me
 See, hear, and feel something that prose
 Cannot: and what it is, who knows?
 ("Poetry" deur Eleanor Farjeon, in Harrison & Stuart-Clark, 2007: 16)

Aangesien die poësie, soos alle fasette van die kuns, dit teen afbakening en afgrensing verset (Pauw, 1985: 3) en dit onwaarskynlik is dat kritici ooit konsensus sal bereik oor die legio vrae wat betref die volwaardigheid en geldigheid van die kindervers, behoort gedigtekste vir kinders volgens Myra Cohn Livingston eerder aan die geslaagde aanwending van poëtiese middele gemeet te word: *"Poetry is a making and involves a craft that is not easy"* (Livingston, 1984: 309). Livingston glo, soos die ou man in Lewis Carroll se gedig *"Poeta fit, non nascitur"*³², dat 'n digter nie gebore word nie, maar sy of haar naam verdien deur die doeltreffende gebruik van verstegniese aspekte (Mendelson, 2008: 32) en daarom is sy so gekant teen die bekroonde digter Kenneth Koch se siening dat kinders 'natuurlike digters' is (Koch, 1998: 25)³³. Hoewel die aanleer van verstegniese metodes inderdaad moontlik is en vanselfsprekend 'n impak op die geslaagdheid van 'n gedigteks het, onderskat Livingston die digter se natuurlike talent. In die geval van die kindervers is dit noodsaaklik dat die digter oor 'n aangebore begrip vir kinderlike (let wel nie kinderagtige) gedagtes en gevoelens beskik: *"[dit is] gebiedend dat die kinderdigter 'n deeglike studie van die kindergemoed moet maak om al die fyn nuanses van die kindersiel gedurende sy verskillende ontwikkelingsfases te peil – hy moet kind word om die gewaarwordinge en ervarings van die kindergemoed in sy poësie vir hulle op te vang"* (Pienaar, 1950: 4)³⁴. Hy of sy moet dus, soos Laurika Rauch dit stel *"kan reis op die gister wind / om weer te kan sien soos 'n kind"* (Rauch, 2002) en 'n vars uitkyk op vertroude dinge bewerkstellig: *"Poetry helps children see, feel, and hear unusual things or view typical events in atypical ways"* (Zeece, 1998: 101). Livingston ondermyn ook die feit dat die doeltekstlesers die digter se keuse en gebruik van verstegniese middele kan beïnvloed. Dit is noodsaaklik dat die digter kennis dra van die kind se begrip, m.a.w. die digter moet oor 'n deeglike kennis van die doelgehoor beskik om sodoende gedigtekste te skep wat in styl, vorm en inhoud van pas is: *"None of us may overlook the duty to educate [the child], to influence him, to shape his personality; we*

³² In sy gedig *"Poeta fit, non nascitur"* ('n digter word gemaak en nie gebore nie) dryf Carroll die spot met die Latynse spreekwoord *"poeta nascitur, non fit"* ('n digter word gebore en nie gemaak nie), wat impliseer dat ware digters gebore word en dit onmoontlik is om die kuns van verse skryf aan te leer (Mendelson, 2008: 32).

³³ Koch glo dat kinders natuurlike digters is as gevolg van hulle vermoë om oorspronklik te wees: *"Children have a natural talent for writing poetry and anyone who teaches them should know that. Teaching really is not the right word for what takes place; it is more like permitting children to discover something they already have. I helped them to do this by removing obstacles, such as the need to rhyme, and by encouraging them in various ways to get tuned in to their own strong feelings, to their spontaneity, their sensitivity, and their carefree inventiveness"* (Koch, 1998: 25).

³⁴ Pienaar onderskei tussen verskillende ontwikkelingsfases: die voorskoolse en die skoolgaande 'kleuter' (6 tot 9 jaar), die 'skoolkind' (9 tot 12 jaar), die 'puberteitskind' en die 'adolessent' (Pienaar, 1950: 14).

can succeed in this only if we make a full study of his mental processes and if we attempt to determine what poetic style would be most effective" (Chukovsky, 1963: 145).

Dit wil voorkom asof twee essensiële elemente van die kindervers gereeld as gevolg van kritici se beheptheid met waardebeoordeling en kategorisering in die slag bly, naamlik die doel van die kindervers en die doelgehoor. Daar bestaan geen twyfel dat sekere digters se aanwending van tegniese middele meer geslaagd is as ander nie, maar is dit werklik waaraan die sukses van 'n kindervers gemeet behoort te word? Jaco Jacobs se vrolike, lawwe verse is byvoorbeeld nie minderwaardig omdat hy nie oor dieselfde poëtiese vaardighede as digters soos D.J. Opperman en Tienie Halloway beskik nie. Inteendeel, sy giggelgediggies slaag in hulle doel om jong lesers te vermaak, hulle taalvermoë te ontwikkel en hulle leeslus te wek. Verder behoort die waarde van versverhale en kinderrympies ('nursery rhymes') nie aan die hand van ander digkuns gemeet te word nie, aangesien dié gedigtekste as kinders se eerste kennismaking met letterkunde dien en hulle kan aanmoedig en inspireer om 'n leeskuil te kweek.

Volgens Kornei Chukovsky is daar twee tipes digters van kinderverse wat moeilik versoenbaar is, naamlik die 'digter-skilder' en die 'digter-sanger': *"The poet-artist is seldom also a poet-singer. These seem to be two antagonistic categories of talent and mutually exclusive"* (Chukovsky, 1963: 145). Hoewel die verskynsel van dié digters in vorm en styl verskil en 'n genre-onderverdeling dus moontlik is, behoort kritici nie meer waarde aan die tekste van een tipe digter as aan dié van 'n ander te heg nie omdat beide verskillende, betekenisvolle funksies het. Die 'visuele digter' skilder beelde met sy verse: *"[...] their poems must be graphic since children think in terms of images"*, terwyl die 'musikale digter' beweging bewerkstellig: *"[The child] needs to be able to sing and clap; that is, he needs to be able to react to the verses as if they were his own rhymed syllables"* (Chukovsky, 1963: 145). Akademici sal slegs in staat wees om op die kindervers self (en nie op die definiering daarvan nie) te konsentreer indien die ewewig tussen musikale tekste en visuele tekste bewaar word.

Die Nederlandse digter Jan Greshoff het gesê: *"Een gedicht is een schip. Het drijft op het gedeelte dat zich onder de waterlijn bevindt"* (Greshoff, 1948: 35). In plaas daarvan om, soos A.P. Grové, te beweer dat die gedeelte wat onder die water skuil die 'ontglinpennende element'³⁵ van poësie is (Grové, 1978: 139), is dit die navorser se mening dat die onsigbare skeepsruim eerder na twee waarneembare elemente verwys waarsonder die kindervers sou sink,

³⁵ Volgens Grové kan akademici hoogstens tot 'n vollediger begrip van die wese van poësie kom deur middel van 'n tegniese benadering waartydens die verskillende verstegniese aspekte van poësie (soos die rym, beeldspraak, musikaliteit, ritme ens.) bestudeer word: *"Daar is in die poësie – en dis miskien die wesentlike kenmerk van alle poësie – 'n ontglinpennende element wat deur die skerpsinnigste analise nie bloot te lê of onder woorde te bring is nie"* (Grové, 1978: 139).

naamlik die doel van die vers en die doeltekslesers. Kritici wat daarop uit is om die kindervers te kompartementeer en vanuit 'n volwassene se oogpunt te beoordeel, is geneig om die oorspronklike doel van dié genre te ignoreer; die kindervers is veronderstel om *kinders* op 'n speelse wyse aan klank, ritme en beeldspraak bloot te stel en hulle taalvaardigheid te verbeter: “[*The*] object at every stage is to keep and develop the child’s liking for the music of words” (Jefferies, 1989: 10). Dit is juis as gevolg van die genre se kenmerkende ‘spel-element’ en ‘visuele element’ (Fens, 1979: 10), dat die kindervers, in al sy vorms, in ‘taalspeelgoed’³⁶ verander (Van Coillie, 1982: 56). In hierdie hoofstuk, wat as 'n terreinverkenning vir die brontekste dien, word daar van genre-onderskeiding gebruik gemaak om 'n sistematiese bespreking van dié gewilde taalspeelgoed, naamlik kinderrympies (2.2.), versverhale (2.3.) en versfragmente (2.3.), te bewerkstellig, maar die verwysing na ‘verse’ en ‘rympies’³⁷ word nie as 'n waardebeplasing beskou nie.

2.2. Kinderrympies: “A rhyme and a jingle, to make the tongue tingle”³⁸

Die digter en religieuse kritikus Matthew Arnold het gesê: “*More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us. Without poetry, our science will appear incomplete; and most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry*” (Arnold, 1927: 76-77). Hoewel Arnold se omstrede stelling miskien nie van toepassing op die digkuns as geheel is nie, is dit in 'n mate wel die geval met kinderrympies. Dié eklektiese versversameling, wat uit vinger- en alfabetrympies, aksierympies, terg- en raaiselryme, snelsêers asook piekniek- en slampamperliedjies bestaan (Sutherland, 1990: 82), stel ouers en opvoedkundiges wêreldwyd in staat om kinders meer oor hulself en hul omgewing te leer, te vermaak, te troos en selfs aan die slaap te sing: “*The practice of amusing or soothing children with riddles, lullabies, snatches of popular songs and nonsense verse seems to be universal*” (Carpenter & Prichard, 1984: 382). Hoewel kinderrympies 'n waardevolle werktuig vir volwassenes is, speel dit ook 'n onontbeerlike rol in kinders se opvoeding; dit dien nie net as kinders se eerste kennismaking met literatuur (2.2.1.) en kultuur (2.2.2.) nie, maar ook as hulle eerste treë tot taalontwikkeling (2.2.3.): “*Stop and listen to the rhymes. See how they awaken responsiveness in boys and girls. They are short, fun-filled, dramatic, pleasing to the ear, easy to remember – and oh, so hard to forget*” (Hopkins, 1998: 127).

³⁶ In die geval van die kindervers is dit nie net die digter wat met woorde speel nie, maar ook die kind (Fens, 1979: 9): “*In the beginning of our childhood we are all ‘versifiers’ – it is only later that we learn to speak in prose. The very nature of an infant’s jabbering predisposes him to versifying*” (Chukovsky, 1963: 64). Kleuters en skoolgaande kinders word ook outomaties aangetrek deur die ‘spel-element’ van poësie: “*Poetry is never better understood than in childhood, when it is felt in the blood and along the bone*” (Meek, 1991: 182). Dit blyk veral uit kinders se voorliefde vir ‘speelgrondpoësie’ (Thomas, 2007: 41), bv. geïmproviseerde tergrympies en touspring-of handeklap speletjies, soos die gewilde “K.I.S.S.I.N.G.”-rympie, “Under the bramble bushes”, “Cece my playmate”, ens.

³⁷ Kritici neig om as gevolg van projaratiewe assosiasie 'n hoër waarde aan die terme ‘poësie’, ‘verse’ en ‘gedigte’ toe te reken as aan ‘ryme’ (Van Zyl, 2005: 33).

³⁸ Wood, 1934: 15.

2.2.1. Kinderrympies as orale volksliteratuur

Kinderrympies, wat uit tradisionele, anonieme volksverse³⁹ sowel as nuutskeppinge bestaan, is een van die oudste vorme van digkuns: *“As a literature Mother Goose is an invention of the English, but nursery rhymes, needless to say, are universal. This is the only book in the world that everyone in the world, literate and illiterate alike, knows some of by heart”* (Goldthwaite, 1996: 14). Soos feevertale, is die liedjies, rympties en raaisels wat vandag as ‘nursery rhymes’⁴⁰ bekend staan oorspronklik as volwasse vermaak vir die elite van die samelewing neergepen, maar dit het later in volkskuns verander voordat dit uiteindelik vereenvoudig is om jong kinders te vermaak en te vermaan (Opie & Opie, 1951: 3 en Delamar, 1987: 30): *“[They were] originally written for the gentry and copied by the ‘folk’ who worked for them, or observed them at their amusements”* (Delamar, 1987: 2). Hoewel die vroegste optekeninge van kinderrympies uit die 1700’s dateer⁴¹ en ’n groot aantal sedertdien in verskillende tale vertaal is, word die volksversies, wat vir voordrag bestem is, steeds as ‘mondelinge literatuur’ beskou⁴²:

When we call something oral literature we can mean more than one thing. We may refer to *performance*: if a work is not normally read but heard (sung or recited) we may call it oral literature, irrespective of its origins. Or we may refer to *transmission*: if a work is passed from generation to generation by word of mouth, not by being written down, we call it oral literature (Barber, 1983: 146).

Aangesien dit van die een geslag na die ander oorvertel is voordat skryfkuns algemeen beoefen is, heers daar groot onsekerheid oor die oorsprong van dié genre. Sekere historici, soos die antropoloog Henry Bett, beweer dat die taalgebruik, rympatrone, antieke gebruike en geloofsoortuigings wat in kinderrympies uitgebeeld word, aandui dat dit reeds in die

³⁹ Hoewel volksliteratuur deur ’n individu geskep word, glo Pieter W. Grobbelaar dat die skepping nooit sou plaasvind indien die individu nie deel van ’n groep was nie en kan daar gevolglik ook van ‘groepskepping’ gepraat word (Grobbelaar, 1981: 6): *“Op sommige plekke sou daar wel ook ’n “Piet Rympties” gewees het wat gedig en “opgesê” het, en soos sy gediggies deur ander oorgeneem is, is hulle ook verander. Want dit is wat volkskuns eintlik is: die produk van een of ander gewoonlik vergete enkeling wat in die volksmond geskaaf en gevorm is”* (Grobbelaar, 1969: 201).

⁴⁰ Die term ‘nursery rhyme’ is vir die eerste keer in die 1900’s gebruik: *“Previously the rhymes had been known as ‘songs’ or ‘ditties’, and in the eighteenth century usually as ‘Tommy Thumb’s’ songs, or ‘Mother Goose’s’ [...]”* (Opie en Opie, 1951: 1). Hoewel die term ‘nursery rhymes’ in Engeland gebruik word, verwys Amerikaners na ‘Mother Goose’s melodies’ (Lartigue, 2005: 209). Die Britse kunstenaar Raymond Briggs glo egter dat dié kinderrympies nie geklassifiseer moet word nie: *“Nursery rhymes is perhaps not the best title for these verses and songs. There is nothing pretty-pretty, pink and blue, babyish about them. They seem to come from the world of peasants, farmers and the laboring poor. They are rough, tough and earthy, sometimes blunt, violent and very matter-of-facet about the harder things in life. A better title might be Folk Poetry, but that is not right either. It may be that Mother Goose Rhymes is perhaps the best after all, because these verses are not classifiable. Like life itself, they cannot be sorted into a labeled box, they are universal, because they are universal, have endured over the years”* (Briggs [ill.], 2010: Voorwoord).

⁴¹ Oorspronklik het die meeste kinder- en jeugliteratuur bestaan uit puriteinse sedelesse in die vorm van rymende kwatryne om memorisering te vergemaklik, bv. *Les contenances de la table* wat reeds in 1487 in Frankryk verskyn het (Dixon, 2006: 1). Hoewel daar beweer word dat die eerste versameling kinderrympies *Songs of the nursery or Mother Goose’s melodies for children* deur Thomas Fleet in 1719 in Amerika gepubliseer is, gevolg deur die Britse digter Mary Cooper se bundel *Tommy Thumb’s songbook* in 1744, is dit blote spekulasie, aangesien daar geen rekord van dié tekste bestaan nie (Eckenstein, 1906: 4 en Delamar, 1987: 12). William Versfeld se versameling volksversies *Springbok rympties en stories voor die kinders*, wat die vroegste Afrikaanse vertalings van Engelse kinderrympies bevat het, het in 1907 die lig gesien (Van Zyl, 2005: 34).

⁴² In *Die kind se literatuur* (1983) maak Lydia Snyman gebruik van die term ‘volksliteratuur’ om na literatuur te verwys wat in die volksmond leef. In die hoofstuk getiteld “Volksliteratuur” (Snyman, 1983: 251-286) bespreek sy egter slegs mites, fabels en feevertale en word daar geen melding van volksverse gemaak nie.

prehistoriese tyd bestaan het en deur middel van migrasie versprei het (Bett, 1968: 12), terwyl ander, o.a. John Bellenden Ker⁴³ (1837 & 1840) en James Orchard Halliwell-Phillipps (1842 & 1849), beweer dat baie van die rympies wat vandag as Engelse ‘nursery rhymes’ bekend staan, oorspronklik in die Germaanse geskiedenis gewortel is:

We find the same trifles which erewhile lulled or amused the English infant, are current in slightly different varied forms throughout the North of Europe; we know that they have been sung in the northern countries for centuries; and that there has been no modern outlet for their dissemination across the German Ocean. The most natural inference is to adopt the theory of a Teutonic origin, and thus give to every genuine child-rhyme, found current in England and Sweden, an immense antiquity (Halliwell-Phillipps, 1849: 2).

Die kinder- en jeugliteratuurkritikus Gloria Delamar glo egter dat dit onmoontlik is om presies te bepaal waar en wanneer kinderrympies ontstaan het: “[*Tracing*] *the origins of nomenclature and identification leads the scholar of children’s literature along many paths. Some are clear, and others are fogged with the haze of poorly documented history*” (Delamar, 1987: 2). Al wat mens met sekerheid kan sê, is dat kinderrympies in drie fases ontwikkel het; aan die begin is dit vertel, daarna is dit opgeteken en heelwat later is dit uitgebeeld (d.m.v. illustrasies). Dit is juis as gevolg van die gebrek aan dokumentering dat dit feitlik onmoontlik is om die oorspronklike historiese konteks te bepaal waarin kinderrympies vir die eerste keer verskyn het: “*It is the difficulty of dating the nursery rhymes precisely, and their anonymity, that has made them so suitable for ingenious historical ‘interpretations’*” (Opie, 1996: 179).

2.2.2. Kinderrympies as kulturele kommunikasie

Halliwell-Phillipps glo dat baie van die kinderrympies wat vandag as lighartige, verbale vermaak vir jong kinders beskou word, verwysings na historiese figure en gebeurtenisse bevat: “*They illustrate the history and manners of the people for centuries*” (Halliwell-Phillipps, 1849: 9). Sekere volksverse, wat deesdae minder bekend is, is ongetwyfeld parodieë wat die spot dryf met bekende persone en hulle doen en late, soos “Giant Bonaparte” (vb. 1)⁴⁴:

Voorbeeld 1

Baby, baby, naughty baby,
Hush you squalling thing, I say.
Peace this moment, peace, or maybe
Bonaparte will pass this way.
Baby, baby, **he’s a giant,**
Tall and black as Rouen steeple,
And he breakfasts, dines, rely on’t,
Every day on naughty people.

⁴³ Kontemporêre kritici verwys na Ker, wat beweer dat ‘nursery rhymes’ nie in Engeland nie, maar in die Neder-Sakse ontstaan het, as “*the most extraordinary example of misdirected labour in the history of English letters*” (Sutherland, 1990: 83).

⁴⁴ Die eerste versreëls van Moeder Gans se rympies wat in hoofstuk 2, 3 en 4 bespreek word en wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is, verskyn in alfabetiese volgorde in bylae 2.

Baby, baby, if he hears you,
As he gallops past the house,
Limb from limb at once he'll tear you,
Just as pussy tears a mouse.

And he'll beat you, beat you, beat you,
And he'll beat you all to pap,
And he'll eat you, eat you, eat you,
Every morsel snap, snap, snap.
(Briggs [ill.]⁴⁵, 1966: 166)

Die idee dat kinderrympies as kommentaar op tragiese of politiese gebeurtenisse ontstaan het en na werklike mense of voorwerpe verwys, het menige persoon se verbeelding aangegryp en dit is maklik om vasgevang te word in die web van spekulasies en intriges wat op die internet geweef word. Daar word byvoorbeeld beweer dat “Ring-a-ring o’ roses” na die Swart Dood (1348-1350) en die Groot Plaag van Londen (1665-1666) verwys; dat “Jack and Jill”⁴⁶ na die onttrooning van Koning Lodewyk XVI en Marie Antoinette verwys en dat “Humpty Dumpty” eintlik ’n kanon in Colchester (Engeland) was. Die reuse-kanon is op die muur van die St. Mary kerk aangebring in ’n poging om die Parlementêre Bastion tydens die Engelse Burgeroorlog (1642-1649) te beskerm. Die muur is egter in ’n aanval beskadig en die kanon het grond toe geval (Averbach & Christensen, s.a.: 16). Gillian Avery en Margaret Kinnell glo dat kinderrympies, soos feevertale, wél die samelewing waarin dit ontstaan het se kultuur weerspieël, maar dat die konteks en die oorspronklike betekenis van dié rympties lank reeds vergete is (Avery & Kinnell, 1995: 63), terwyl Iona Opie waarsku dat dié tipe ongefundeerde (wan)interpretasies uiters misleidend is: *“This is ingenuity for ingenuity’s sake; but the inventor must feel some satisfaction if, as with the current craze for horrific ‘urban legends’, he can watch his story spreading to a public gullible enough to repeat it in earnest”* (Opie, 1996: 180). Nietemin het talle historici en akademici hulle deur die eeue daarop toegelê om te probeer bewys dat daar inderdaad verwysings na werklike mense en gebeurtenisse in kinderrympies skuil. Moeder Gans, wat reeds sedert die 1700’s as ’n goeiehartige, geheimsinnige storieverteller in kinderrympies en sprokies uitgebeeld word, bly waarskynlik die kinderrympie-karakter oor wie se ware identiteit die meeste nagedink word.

2.2.2.1. Die jag na Moeder Gans

Die eerste skriftelike verwysing na Moeder Gans het in ’n tydskrif getiteld “La muse historique” (1650) verskyn, waarin die Franse kritikus Jean Loret die aanmerking *“comme un conte de la mère oye”* (‘soos een van Moeder Gans se sprokies’) gemaak het, gevolg deur Charles Perrault se sprokiesversameling *Contes de ma mère l’oye* in 1697 (Averbach &

⁴⁵ Aangesien Moeder Gans se rympties as volksliteratuur beskou word, verwys die name wat by die aangehaalde kinderrympies verskyn nie na individuele skeppers nie, maar na die illustreerders (ill.) of redakteurs (red.) van die onderlinge versamelings. Wanneer daar na vertalings van die rympties verwys word, word sowel die naam van die illustreerder (ill.) of redakteur (red.) as die naam van die vertaler (vert.) aangedui. In die geval van herskrywings en rympties aangehaal in akademiese tekste word slegs die naam van die auteur aangedui.

⁴⁶ Laasgenoemde idee spruit hoofsaaklik uit die parodie van “Jack and Jill” wat in die 1900’s gewild was: *“The King of France went up the hill / With twenty thousand men / The Kind of France came down the hill / And never went up again”* (Mears, 1846: 17).

Christensen, s.a.: 8). Hoewel sy gereeld as 'n gans uitgebeeld word⁴⁷, word daar beweer dat sy eintlik 'n vrou was. Dié idee is gebaseer op illustrasies waarin die legendariese figuur as 'n vrou uitgebeeld word en die woorde van die kinderrympie "Old Mother Goose"⁴⁸. Sekere kritici, historici en kinderrympie-liefhebbers glo dat Moeder Gans na die koningin van Skeba verwys (Cullinan & Person, 2003: 561), terwyl ander beweer dat sy eintlik na die skrywer Thomas Fleet se skoonma, Elizabeth Foster Goose (1665-1758) van Boston, Massachusetts vernoem is:

There was a real Mother Goose, who signalized herself by her literature for the nursery. Her maiden name was Elizabeth Foster. She was born in Charlestown, Mass., where she resided until her marriage with Isaac Goose, when she became a stepmother to ten children. As if that was not a sufficient family to look after, she by and by added six children of her own to the number, making sixteen 'goslings in all. [She formed] a habit of entertaining her little flock by telling them little stories in prose and verse and singing songs, which were highly relished (Benton, 4 Februarie 1899: n.pag.).

In *The real personages of Mother Goose* (1930) beweer Katherine Elwes Thomas egter dat sy die raaisel oor Moeder Gans se ware identiteit opgelos het en dat dié goeie fee-figuur oorspronklik vernoem is na Karel die Grote se ma, Koningin Bertha, wat die bynaam 'Koningin Ganspoot' gekry het omdat haar een voet gebreklik was. Volgens 'n legende het Koningin Bertha gereeld jong kinders met stories en liedjies vermaak (Thomas, 1930). Die stories oor die ware identiteit van Moeder Gans, wat soveel kinders onder haar vlerk geneem en vermaak het, is uiters boeiend, maar kritici waarsku dat dié tipe spekulatiewe interpretasies nie vir soetkoek opgeëet behoort te word nie: "*It was popular for many years to attach political significance to nursery rhymes and to connect historical persons with nursery rhyme characters. For the most part, these relationships have proven to be unfounded*" (Cullinan & Person, 2003: 560).

Hoewel dit onmoontlik is om te bepaal presies wanneer kinderrympies vir die eerste keer ontstaan het en na wie of wat hulle oorspronklik verwys het, is dit nie vergesog om te glo dat volksversies die samelewing waarin hulle voorgedra word en voortleef se strominge weerspieël nie: "*A poem is produced at the intersection of two histories, the history of the formal possibilities available to the poet – conventions, themes, language, - and the history of the individual as a particular expressive 'medium', a product of his own time and place*" (Smith, 1982: 9). Die verskillende psigoanalitiese, sosiologiese en politiese interpretasies,

⁴⁷ In Axel Scheffler se kinderrympieversameling getiteld *Moeder Gans se rympties en stories* (2006) verskyn daar 'n storie wat verduidelik waarom mens van 'Moeder Gans se rympties' praat. Volgens dié storie het Moeder Gans gereeld vir haar kuikens Doemps, Emma en Kwakie stories en rympties vertel om hulle uit die kwaad te hou: "*Dit was sulke wonderlike rympties dat al die anders gansmoeders dit ook vir hulle kleintjies begin vertel het. En so ook al die skape en paddas en duiwe en waterrotte wat naby die rivier gebly het. Uiteindelik het 'n slim reier al die rympties in 'n boek neergeskryf sodat kinders van alle soorte – selfs mensekinders – hierdie rympties kon geniet*" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 10).

⁴⁸ In sekere kinderrympieversamelings, soos *Best Mother Goose ever* deur Richard Scarry (1964 en 1992), verskyn slegs die eerste strofe van dié rymptie en word Moeder Gans uitgebeeld as 'n wyfiegans wat op 'n mannetjiegans se rug ry. Die rymptie "Old Mother Goose" en illustrasies van dié legendariese figuur verskyn in bylae 1.1.

asook die groot aantal verwerkings van die ‘gemeenskapskuns’ (Opperman, 1981: Voorwoord) wat hier onder bespreek word, illustreer in watter mate kinderrympies die samelewing se waardes en norme vertolk.

2.2.2.2. Interpretasies en herskrywings

Kinderrympies is ’n spieëlbeeld van kultuur, “*the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression*” (Newmark, 2003: 94). Die kulturele komponent van hierdie orale volkskuns kom ongetwyfeld na vore in die keuse van eiename en plekname, gewoontes en taalgebruik in die rympties⁴⁹. Engelse kinderrympies, soos “Sing a song of sixpence” bevat byvoorbeeld dikwels argaïese woorde, asook verwysings na verskillende sosiale klasse, tradisionele eetgoed, kulturele gebruike en ou geldeenhede (vb. 2):

Voorbeeld 2

Sing a song of **sixpence**,
A pocket full of **rye**;
Four and twenty **blackbirds**,
Baked in a **pie**.

When the pie was opened,
The birds began to sing;
Was not that a **dainty** dish,
To set before the king?

The king was in his counting house,
Counting out his money;
The queen was in the parlor,
Eating **bread and honey**.

The maid was in the garden,
Hanging out the clothes,
There came a little **blackbird**,
And snapped off her nose.
(Crane & Tenniel [ill.], 1877: 234)

Daar is egter enkele elemente van die rympties, wat sedert eeue in die volksmond leef, wat nie met die moderne samelewing se konvensies ooreenstem nie: “*Childhood is a condition defined by powerlessness and dependence upon the adult community’s directives and guidance. Culture is, after all, the means by which societies preserve and strengthen their position in the world. The forms of children’s cultural expression are therefore intimately bound up with changing alignments that define a community’s social beliefs and practices of cultural transmission*” (Kline, 1993: 44-45). Tradisionele kinderrympies het in die laaste paar jaar baie kritiek verduur omdat baie volwassenes glo dat die rympties stereotipering bevorder en beweer dat daar onderliggende temas in dié rympties skuil wat skadelik kan wees vir jong kinders: “*We encounter alcoholism, madness, pyromania, prostitution, murder, child abuse,*

⁴⁹ Die interkulturele probleme wat as gevolg van die bron- en doeltjeks se verskillende kulturele gebruike, norme en konvensies tydens die vertaling van kinderrympies ontstaan, word in hoofstuk 4 bespreek (sien 4.3.)

and mayhem of almost every variety" (Dowd, Singer & Fretwell Wilson, 2006: 136). Deur die eeue is kinderrympies daarvan beskuldig dat dit 'onvanpas is vir kinders se ore' (Baring-Gould & Baring-Gould, 1962: 20). Kinderrympies is byvoorbeeld al daarvan beskuldig dat dit dieremishandeling (vb. 3), stereotipering (vb. 4) en diskriminasie (vb. 5) goedpraat; geweld (vb. 6) aanmoedig en selfs slegte eetgewoontes (vb. 7) bevorder: "*Every generation has its own taboos so far as nursery rhymes are concerned*" (Tucker, 1981: 195).

Voorbeeld 3

Ding, dong, bell,
Pussy's in the well.
Who put her in?
Little Johnny Green.
Who pulled her out?
Little Tommy Stout.
**What a naughty boy was that,
To try and drown poor pussy cat,**
Who never did him any harm,
And killed the mice in his father's barn.
(Kincaid [ill.], 1983: 20)

Voorbeeld 4

What are little boys made of?
What are little boys made of?
**Frogs and snails,
And puppy-dogs' tails,
That's what little boys are made of.**
What are little girls made of?
What are little girls made of?
**Sugar and spice,
And all that's nice,
That's what little girls are made of.**
(Kincaid [ill.], 1983: 83)

Voorbeeld 5

Dingty, diddlety, **my mammy's maid,**
She stole oranges, I am afraid;
Some in her pocket, some in her sleeve,
She stole oranges, I do believe.
(Briggs [ill.], 1966: 18)

Voorbeeld 6

Snail, snail come out of your hole,
Or else **I'll beat you black as coal.**
Snail, snail put out your head,
Or else **I'll beat you till you're dead.**
(Willcox Smith [ill.], 1892: 142)

Voorbeeld 7

Handy spandy, Jack a-dandy,
Loves plum cake and sugar candy;
He bought some at the grocer's shop,
And out he came, hop-hop-hop.
(Willcox Smith [ill.], 1892: 138)

Talle historici en akademici het vorendag gekom met studies oor die dieper, donker boodskappies wat in dié rympties skuil, soos die studie wat in die vroeë 1900's onderneem is deur die Nursery Rhyme Reform in Engeland wat 200 Engelse kinderrympies gefynkam het en tot die gevolgtrekking gekom het, dat meer as die helfte van dié rympties skokkende, onvanpaste temas bevat wat hersiening benodig (Baring-Gould & Baring-Gould, 1962: 20). 'n Aantal verwerkings van tradisionele rympties het gevolglik verskyn, o.a. Geoffrey Hall se *New rhymes for old* (1949+). Hall het byvoorbeeld die "Three blind mice"⁵⁰ in "Three kind mice" verander, Humpty Dumpty word aanmekaaargesit en "The old woman who lived in a shoe"

⁵⁰ Die oudste opgetekende weergawe van "Three blind mice" verskyn in Thomas Ravenscroft se *Deuteromelia* (1609): "*Three blinde mice, three blinde mice / Dame Julian, the miller and his merry old wife / She scrapte her tripe, take thou the knife*" (Eckenstein, 1906: 29).

(vb. 8) voer haar kinders trommeldik met sop en brood voordat sy hulle nag soen ("Old Mother Goose rhymes 'softened' in modern version", 6 November 1950: 35⁵¹):

Voorbeeld 8

There was an old woman,
Who lived in a shoe;
She had so many children,
She didn't know what to do;

She gave them **some broth,**
Without any bread;
She whipped them all soundly,
And put them to bed.
(Crane & Tenniel [ill.], 1877: 218)

There was an old woman,
Who lived in a shoe;
She had so many children,
And loved them all, too;

She gave them **hot soup,**
And slices of bread;
Kissed them all fondly,
And put them to bed.
(Hall, 1949: n.pag.)

Psigoanaliste, o.a. Bruno Bettelheim (1976) en Lucy Rollin (1992 & 1999), wie se studies oor kinder- en jeugliteratuur 'n onmiskenbare Freudiaanse inslag het, is sterk gekant teen die hersiening van kinderrympies, aangesien hulle glo dat dit kinders in staat stel om traumatiese kinderervarings te verwerk. Hoewel "Humpty Dumpty" na 'n eier verwys, glo Rollin byvoorbeeld dat daar 'n dieper betekenis in die raaiselrympie steek: "*Eggs don't sit on walls; people sit on walls*" (Rollin, 1999: 111). Volgens haar is die eier eintlik 'n metafoor vir die mens se verganklikheid: "*[Humpty Dumpty compresses] all our memories and fantasies about isolation, value, birth, falling, destruction, hope, survival into its single metaphor of a falling egg*" (Rollin, 1999: 116). Verder beweer Rollin dat die rympe 'n duidelike seksuele konnotasie het en oorspronklik gebruik is om jong meisies teen promiskuïteit te waarsku (Rollin, 1999: 120). Laasgenoemde teorie spruit uit die speletjie wat jong meisies in die 1900's gespeel het terwyl hulle die rympe opgesê het; hulle het plat op die grond gesit met hul rokpante onder hulle voete vasgeknyp, agteroor geval en probeer om hulle balans te herwin sonder om hulle rokke te los (Opie & Opie, 1951: 215). In *The everlasting circle* (1960) verduidelik James Reeves⁵² dat baie volksversies gevul is met seksuele innuendo omdat voortplanting in die 1900's van groot belang was: "*[...] Folk songs stem from a civilization, now long superseded in Britain, in which natural fertility was always a pressing and urgent concern*" (Reeves, aangehaal in Abrahams, 1961: 173). Die meeste van die kinderrympies wat té eksplisiet is (vb. 9) en as uiters onvanpas beskou word (vb. 10), het volgens Nicolas Tucker 'verdwyn' omdat dit nie meer aan kinders voorgedra is nie en summier uit versversamelings weggelaat is:

⁵¹ Die tradisionele weergawe van die rympe wat ons vandag ken, is egter ook 'n versagtende herskrywing. In Baptist Noel Turner se *Infant Institutes* (1797) verskyn die volgende weergawe: "*There was a little woman and she liv'd in a shoe / She had so many children, she did not know what to do / She crumm'd em some porridge without any bread / And she borrow'd a beetle, and she knock'd em all o' th' head / Then out went th' old woman to bespeak' em a coffin / And when she came back she found' em all a-loffeing*" (Eckenstein, 1906: 41).

⁵² James Reeves is die skuilnaam van die Britse skrywer John Morris (1909-1978).

Voorbeeld 9

Sukey you shall be my wife
And I will tell you why:
I have got a little pig
And you have got a sty.
(Tucker, 1981: 40)

Voorbeeld 10

See-saw, Margery Daw,
Sold her bed and lay upon straw;
Was not she a dirty slut,
To sell her bed and lie in the dirt.
(Briggs [ill.], 1966: 28⁵³)

Sensuur is nie net op kinderrympies met seksuele konnotasies toegepas nie, maar ook op volksversies wat verkleinerende verwysings bevat; in sekere rympies is diskriminerende verwysings weggelaat⁵⁴, soos die anti-Semitiese strofe “*Jack sold his gold egg / To a rogue of a Jew / Who cheated him out of / The half of his due*” in “Old Mother Goose” (Crane & Tenniel, 1877: 12), terwyl ander, soos die raaisel en tergrympie hier onder aangehaal, mettertyd verdwyn het (vb. 11):

Voorbeeld 11

When I went up Sandy-Hill,
I met a Sandy-Boy,
I cut his throat,
I sucked his blood,
And left his skin a-hanging-o.
(Tucker, 1981: 40)⁵⁵

Tell, Tale Tit,
Your tongue shall be slit,
And all the dogs in town,
Shall have a little bit.
(Greenway [ill.], 1881: 27)

’n Groot aantal van die kinderrympies wat as seksueel, seksisties, diskriminerend of gewelddadig beskou is, is ook heeltemal herskryf en versag om die waardes van die moderne samelewing te weerspieël (Opie, 1996: 181). In Doug Larche se *Father Gander rhymes: The equal rhymes amendment* (1985) word Humpty Dumpty byvoorbeeld weer aanmekaargesit, Little Miss Muffet hardloop nie weg van die spinnekop nie, maar vang hom en laat hom in die tuin vry (Rollin, 1992: 138). Larche se rympies is, soos baie verwerkings van tradisionele kinderrympies, stampvol sedelesse. Byvoorbeeld, in vergelyking met die tradisionele weergawe van “The old woman who lived in a shoe” is Larche se “The old couple who lived in a shoe” verskriklik soetsappig en prekerig (vb. 12); die rympie handel skielik nie meer oor ’n nare ou vrou wat haar kinders mishandel nie, maar oor gesinsbeplanning:

⁵³ Dié rympie is weggelaat in die heruitgawe van Raymond Briggs (illustreerder) se rympiebundel wat in 2010 verskyn het.

⁵⁴ In Raymond Briggs se *The Mother Goose treasury* (1966 en 2010) is die verwysing na ’n skelm Jood (“*To a rogue of a Jew*”) vervang met “*To a merchant untrue*” (Briggs [ill.], 2010: 12).

⁵⁵ Die antwoord is ’n lemoen.

Voorbeeld 12

There was an old couple,
Who lived in a shoe;
They had so many children,
They didn't know what to do.

So they gave them some broth,
And some good whole wheat bread;
And kissed them all sweetly,
And send them to bed.

**There's only one issue,
I do not understand,
If they didn't want so many,
Why didn't they plan?**
(Larche, 1985: 16)

In die rympie “Ten little Niggers” (ook bekend as “Ten little Indians” in die VSA) is die neerhalende verwysings na ander rassegroepe vervang en staan die rympie deesdae bekend as “Ten little soldiers”. In haar omskrywing van tradisionele kinderrympies vir Suid-Afrikaanse kinders het Liz Mills die rympie verander in “Ten little Rainbow people” (Mills, 2006)⁵⁶. Sekere Engelse kinderrympies, soos dié wat in Axel Scheffler (2007) en Richard Scarry (2009) se Moeder Gans-versamelings verskyn en oorspronklik deur William Versfeld, E.P. du Plessis, Elizabeth van der Merwe, Leon Rousseau en Pieter W. Grobbelaar in Afrikaans vertaal is, is ook gemoderniseer, onderskeidelik deur Philip de Vos en Daniel Hugo, om ankerplek te vind in die postapartheid Suid-Afrika (sien hoofstuk 4)⁵⁷.

Dié gemeenskapskuns, wat eeu na eeu in die volksmond voortleef, ondergaan gereeld 'n gedaanteverwisseling en dien as 'n algemene verwysingspunt: “[...] *advertisers and other propagandists still make use of nursery-rhymes forms for getting across messages in an easily memorised way*” (Tucker, 1981: 35). In sommige gevalle word kinderrympies herskryf om spesifieke temas met jong kinders te bespreek, soos Clark Taylor se kinderboek *The house that crack built* (1992)⁵⁸, geïnspireer deur die tradisionele stapelrympie “The house that Jack built”, wat die gevaar van dwelmmisbruik hanteer, en Cynthia Harvey Fletcher se *My Jesus pocketbook of nursery rhymes* (1980) en Becky White se *The gracious Mother*

⁵⁶ In *Oempa Kadoempa – Rympies vir pret en plesier* (2010) deur Jaco Jacobs is die telrympie verkort en is dit vyf bruin hasies wat een-vir-een verongeluk: “Vyf bruin hasies sit op 'n muur / Een val af en toe's daar vier / Vier bruin hasies lag 'Hie-hie-hie!' / Een lag hom slap en toe's daar drie ...” (Jacobs, 2010: n.pag.).

⁵⁷ D.J. Opperman se *Kleuterverseboek*, wat vir die eerste keer in 1957 verskyn het, het ook in 2005 'n herdruk beleef, maar het groot kritiek verduur omdat die bundel uit voeling is met moderne sieninge en daar geglo is dat jong kinders hulle nie met die taalgebruik en temas sal kan vereenselwig nie. Riana Scheepers en Suzette Kotzé-Myburgh se *Nuwe kinderverseboek* (2009) word wel beskou as die nuwe weergawe van Opperman se versbundels, maar dié verseboek bestaan grootliks uit nuutskeppinge en bevat slegs enkele oorgelewerde volksverse (Scheepers en Myburgh, 2009: Voorwoord).

⁵⁸ Die klimaks van dié stapelrympie wat in Amerikaanse kleuterskole gebruik word lui soos volg: “*And these are the tears we cry in our sleep that fall for the baby with nothing to eat, born from the girl who's killing her brain, smoking the crack that numbs the pain, bought from the boy feeling the heat, chased by the cop working his beat who battles the gang, fleet and elite, that rules the street of a town in pain that cries for the drug known as cocaine, made from the plants that people can't eat, raised by the farmers who work in the heat and fear the soldiers who guard the man who lives in the house that crack built*” (Taylor, 1992: n.pag.).

Goose (2009)⁵⁹, wat gewilde kinderrympies in 'n godsdienstige konteks plaas. Ander skrywers verwerk weer rympties om volwassenes te vermaak en die spot te dryf met ernstige sosio-politiese kwessies, soos Felix Dennis en Cole Cameron se kontroversiële parodieë van bekende kinderrympies, saamgevat in onderskeidelik *Beyond the nursery* (1998) en *When Jack sued Jill* (2006) en Doug Wheeler se strokiesprentboek *Classics Desecrated* (1996). Die gebruik om nuwe liedjies te skep op ou bekende deuntjies is nie 'n nuwe verskynsel nie: *"Sometimes new words are written to the old tunes, and differ from those that have gone before in all but the rhyming words at the end of the lines; sometimes new words are introduced which entirely change the old meaning"* (Eckenstein, 1906: 23-24). Louis Leipoldt het byvoorbeeld 'n verwerking van die kinderrympie "Siembamba"⁶⁰ geskep om die lyding van kinders in konsentrasiekampe tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) uit te beeld (Leipoldt, 1921: 30), terwyl Nancy MacDonald se propagandistiese kinderrympies *War time nursery Rhymes* (1918) vaderlandsliefde ontlok het; MacDonald het byvoorbeeld die woorde van "Three Blind Mice" verander (vb. 13):

Voorbeeld 13

Three blind mice, three blind mice,
Dancing along, singing a song,
They all got hit by a German gun
While crossing a field, just outside Verdun
They don't care a bit, for they still can run
Those three blind mice, those three blind mice.
(MacDonald, 1918: 34)

Daar bestaan geen twyfel dat kinderrympies deur die eeue ingespan is om die samelewing se idees, konvensies en norme te reflekteer nie: *"As part of an oral culture [...] nursery rhymes have always been responsive to changes in contemporary meaning or emphasis, even though they can also retain some very ancient words and attitudes at the same time"* (Tucker, 1981: 196). Dit wil egter voorkom asof volwasse kritici wat slegs op die simboliek van kinderrympies konsentreer, vergeet dat kinders, wat beskryf word as *"the greatest of savage tribes, and the only one which shows no sign of dying out"* (Opie & Opie, 1959: 2), se sin vir humor nie ooreenstem met dié van grootmense nie: *"A child's world is not a man's. Children neither need nor seek from literature what adults do"* (Rosenheim, 1967: 3). Dit kan kinders min skeel dat Humpty Dumpty in duisend stukkies breek, dat die leeurik in "Aloutte" se vere een-vir-een gepluk word, of dat die verloorder se kop in "Koljander, koljander so deur die bos" afgekap word. Inteendeel, die dramatiese komponent van kinderrympies (Rosenberg, 1991: n.pag.) wat gereeld met amusante handelinge gepaardgaan, verskaf eindelose pret en plesier aan jong kinders: *"It is small wonder, then, that the children's*

⁵⁹ In Afrikaans vertaal as *Moeder Gans stories en rympties vir klein duimpies* (2009) deur Doretha Rost.

⁶⁰ Getiteld "'n Liedjie op 'n ou deuntjie".

folklore from all lands, which lends itself to singing and clapping, has survived and has remained intact over the centuries" (Chukovsky, 1963: 146).

2.2.3. Kinderrympies en taalontwikkeling

Volwassenes vergeet dat die wrede temas en onderliggende boodskappe van kinderrympies waaroor hulle hul so bekommer gewoonlik nie vir kinders belangrik is nie: *"De betekenis van de kindervolkspoëzie ligt immers in de eerste plaats in haar gebruikswaarde. Ze volgt en begeleidt het zich bewegende, spelende of indommende kind"* (Van Coillie, 1982: 1). Die klank van kinderrympies en die beelde wat dit by kinders oproep, is belangriker as die sin en die simboliek daarvan: *"The content of the message matters less than its communicability. [...] The sounds and movement of the rhyme, especially its repetitions, powerfully override the referential meaning"* (Carter, 2004: 3). Presies hóéveel waarde die klanke in kinderrympies kan hê, blyk uit die volgende aanhaling van die digter Dylan Thomas:

The first poems I knew were nursery rhymes, and before I could read them for myself I had come to love just the words of them, the words alone... I did not care what the words said, overmuch, nor what happened to Jack and Jill and the Mother Goose rest of them; I cared for the shapes of sound that their names, and the words describing their actions, made in my ears; I cared for the colours the words cast on my eyes... (Thomas, 1961: 1).

Dié genre, wat as die kind se eerste ontmoeting met literatuur dien, is in menige opsig enig in sy soort, *"No other kind of literature can rival this span of subject and treatment"* (Tucker, 1981: 45). Eerstens het kinderrympies 'n universele karakter; dit word gehoor in kinderkamers, klaskamers, speelterreine en tuine regoor die wêreld: *"The existence of a rich mine of children's folklore in every country shows that poetry is the child's first nourishment"* (Bravo-Villasante, 1977: 94). Tweedens is dit tydloos, nie bloot omdat dit deur die eeue voortleef nie⁶¹, maar ook omdat dit nie tot een ouderdomsgroep beperk word nie. Babas, kleuters en jong kinders voel outomaties aangetrokke tot die ongewone klankkombinasies, ritme en rym wat kenmerkend is van dié genre (Stoodt, 1996: 142): *"Children love rhyme and metre from very early on. [...] Add to this apparently natural pleasure the well-tried humour, mystery and excitement of nursery rhymes, and one is left with a powerful formula"* (Tucker, 1981: 45). Laastens word kinderrympies gekenmerk deur 'n 'spel-element' en 'n 'visuele element' (Fens, 1979:10); dit is uniek in die sin dat dit beide musikaal en visueel van aard is (sien 2.1.). Die rympies wat óf hulle eie melodie het, óf op 'n sangerige toon voorgedra word, bewerkstellig beweging; babas en kleuters word gewieg, gekielie en aangemoedig om hande te klap⁶², terwyl ouer kinders dit geniet om die verskillende handelinge uit te voer wat met speelrhythmes, soos "Ring-a-ring o' roses", gepaardgaan. Die klankspel dra ook by tot

⁶¹ Hoewel die meeste van die tradisionele kinderrympies deesdae in drukvorm beskikbaar is, oorleef kinderrympies, soos enige volksliteratuur, hoofsaaklik deur mondelinge oortelling; volwassenes dra die eenvoudige, tog onvergeetlike volksversies wat hulle as kinders die meeste geniet het oor aan hulle kinders.

⁶² Kinderrympies, veral kielierhythmes en slampamperliedjies, word beskou as 'n waardevolle vorm van kommunikasie tussen ouers en babas: *"In the interaction of the game, in the rocking of the lullaby, a loving relationship of trust and joint experience is being built up and cemented"* (Smith, 2000: 14-15).

kinderrympies se speelse karakter; brabbeltaal⁶³ (onsamehangende klanke) wat gereeld in dié rympies voorkom, soos “Hey diddle, diddle”, “Fe, fi, fo, fum” en “Dickery, dickery, dare”, sorg byvoorbeeld vir groot vermaak: “[Children] do not limit themselves to playing with objects – they also enjoy playing with sounds and words” (Chukovsky, 1963: 153). Kinders vind egter ook byval by dié genre omdat dit visueel is; die komiese karakters en absurde, oordrewe situasies wat in dié rympies geskets⁶⁴ word, is vir hulle besonder vermaaklik. Die verskillende stylaspekte wat kinderrympies so klankryk (2.2.3.1.) en beeldryk (2.2.3.2.) maak, word hier onder aan die hand van enkele geselekteerde Engelse kinderrympies geïdentifiseer.

2.2.3.1. Die struktuur en ‘spel-element’ van kinderrympies

Kinderrympies word as ’n ideale manier beskou om taalontwikkeling te bevorder, aangesien dié rympies, wat duidelik en dramaties voorgedra word, ryk is aan die uitdruk van klank: “*The aural texture of a story, or indeed of lullabies, nursery rhymes and jingles, is of paramount importance to a child still engaged in discovering the power and delights of the phonology of her or his native language*” (Lathey, 2009: 32). Die blootstelling aan fonologiese verskynsels op ’n vroeë ouderdom bevorder klankbewustheid (ouditiwe persepsie)⁶⁵, wat ’n belangrike rol speel by spraakverwerwing: “*Children learn the sound pattern of language before they learn the words; in fact, it appears that sound patterns are instrumental in children’s acquisition of language. The sounds of poetry attract young children, who realize early that words have sounds as well as meanings*” (Stoodt, 1996: 146). Die klankskildering in kinderrympies word veral bewerkstellig deur middel van onomatopoeë (2.2.3.1.1.), alliterasie en assonansie (2.2.3.1.2.), metriese- en rympatrone (2.2.3.1.3.) en anafore (2.2.3.1.4.).

2.2.3.1.1. Onomatopoeë

Klanknabootsing in kinderrympies dien nie net as ’n versierende element nie, maar versterk die betekenisinhoud van dié rympies, aangesien kinders leer praat deur klanke na te boots (Snyman, 1983: 18). Tydens spraakontwikkeling maak babas en kleuters gereeld van klanknabootsing gebruik om voorwerpe te benoem; ’n kind sal byvoorbeeld die geluid ‘woef’ gebruik om na ’n hond te verwys. Jong kinders geniet veral rympies met klankwerkinge, soos

⁶³ Samuel Goodrich (1846), ’n teenstander van kinderrympies, was van mening dat die onsamehangende rymelary in sekere kinderrympies net so onvanpas is soos die temas. Volgens Goodrich kan uitings soos “*Rub a dub dub*” onmoontlik ’n bydrae tot kinders se taalontwikkeling lewer. Dit is egter ironies dat die rympie “Higglety, pigglety, pop”, wat hy uitgedink het om te illustreer hóé absurd die taalgebruik in kinderrympies soms is, vandag net so beroemd is soos die rympies wat hy gekritiseer het (Tucker, 1981: 32).

⁶⁴ Illustrasies dra sonder twyfel by tot die visuele element van kinderrympies, maar vir die doel van dié bespreking word daar grotendeels op verstegniese aspekte gefokus wat dieselfde effek as grafiese uitbeeldings bewerkstellig. Die vertaalprobleme wat as gevolg van illustrasies ontstaan, word in hoofstuk 4 bespreek.

⁶⁵ Persepsie, wat as een van die belangrikste voorwaardes vir leer beskou word, is die betekenis wat die verstand gee aan al die gegewens wat deur middel van die sinuïe na die brein gevoer word: “*Die kind kan ’n sekere geluid hoor maar as die verstand nie vir hom sê wat dit is nie, sal hy nie weet wat hy gehoor het nie. Die ore hoor maar die verstand luister*” (Grové en Hauptfleisch, 1975: 17).

“Baa, baa black sheep” en “Twinkle, twinkle, little star”, omdat die geluide gewoonlik tydens voordrag gedramatiseer word (vb. 14):

Voorbeeld 14

Bow-wow, says the dog,
Mew, mew, says the cat,
Grunt, grunt goes the hog,
 And **squeak** goes the rat.
Tu-whoo, says the owl,
Caw, caw, says the crow,
Quack, quack says the duck
 What cuckoos say you know.
 (Sutherland [ill.], 1990: 21)

2.2.3.1.2. Alliterasie en assonansie

Die ooreenkoms van medeklinkers (alliterasie) en klinkers (assonansie) is 'n algemene verskynsel in kinderrympies, soos “Peter, Peter, pumpkin eater”, en snelsêers of tongknopers (vb. 15). Snelsêers en kinderrympies wat ryk is aan dié uitdrukkingskrag is inderdaad pedagogiese ‘taalspeelgoed’ (Van Coillie, 1982: 56), aangesien dit kinders op 'n speelse wyse aanmoedig om hulle tongvaardigheid (uitspraak) en konsentrasie te verbeter, terwyl dit help om klanke in hulle brein te vestig (Bryant, Bradley, Maclean & Crossland, 1989: 45)⁶⁶:

Voorbeeld 15

Peter Piper pickled a **peck** of pickled **peppers**;
 A **peck** of pickled **peppers** **Peter Piper** picked.
 If **Peter Piper** picked a **peck** of pickled **peppers**,
 Where's the **peck** of pickled **peppers** **Peter Piper** picked?
 (Scarry [ill.], 1992: 51)

Round and round the **rugged** rock
 The **ragged** **rascal** ran
 How many **R**'s are there in that?
 Now tell me if you can.
 (Briggs [ill.], 1966: 197)

2.2.3.1.3. Rym en metrum

Volgens Dana Gioia (2005) word daar in die meeste tradisionele kinderrympies gebruik gemaak van 'n ‘aksentmetrum’ (‘accentual meter’): “*Accentual meter is the simplest and oldest poetic measure in English. [...] Perennially popular, it is the meter of most nursery rhymes and playground chants as well as many folk ballads*” (Gioia, 2005: 15). In aksentmetrum val die klem nie op die aantal sillabes in 'n versreël nie; dié metrum vereis bloot dat die getal heffinge in elke versreël ooreenstem: “*Stress verse does not require any set number of syllables per line or any set arrangement between stressed and unstressed*

⁶⁶ Volgens Alice Wood is medeklinkers ‘sleutelklanke’ wat storieboeke vir kinders oopsluit en hulle in staat stel om te leer lees; Wood glo dat kinders eers medeklinkers moet bemeester voordat hulle dit met klinkers kan kombineer om woorde te vorm (Wood, 1934: 178).

syllables. Accentual verse demands only an audible and regular number of natural speech stresses per line" (Gioia, 2005: 15). Die 'natuurlike heffinge' ('natural speech stresses') kan egter aangepas word om sterker metriese patrone te bewerkstellig: "[...] *There is a greater tendency than there is in literary verse for the normal pronunciation of English to be adjusted in order to create a strong rhythm. These poems are often associated with tunes, which themselves determine a certain pronunciation, or with a chanted mode of delivery, which is simply a way of speaking verse with more attention to the meter than to the normal pronunciation of words*" (Attridge, 1995: 63). In sekere kinderrympies, o.a. "Jack be nimble", "Twinkle, twinkle, little star" en "Rain, rain, go away", waar die heffing op die eerste woord in 'n versreël val, sal die heffing ook outomaties op die eerste woord van die daaropvolgende versreël val, hoewel dit nie noodwendig die geval is in die konvensionele taalgebruik nie (Carper & Attridge, 2003: 108). Tradisionele kinderrympies bevat gewoonlik tussen een en sewe heffinge per versreël. Byvoorbeeld, in "Solomon Grundy" is daar twee heffinge per versreël, "Old Mother Hubbard" en Little Miss Muffet bevat twee of drie heffinge per versreël (2-2-3-2-2-3), "Sing a song of sixpence" en "Jack and Jill" bevat drie of vier heffinge per versreël (3-3-4-3) en in "The old woman who lived in a shoe" en "Star light, star bright" is daar vier heffinge in elke versreël (4-4-4-4).

Kinderrympies oorleef nie van generasie tot generasie omdat die temas 'n diep, blywende indruk maak nie, maar eerder omdat dit so maklik is om die woorde van dié ritmiese rympies te onthou omdat dit óf met maklik herkenbare melodieë gepaardgaan óf 'n sangerige toon bevat wat daargestel word deur middel van aksentmetrum. In dié opsig steek daar waarheid in die Franse vertaalteoretikus Henri Meschonnic se stelling dat ritme betekenis bewerkstellig: "[...] *it is rhythm that governs the meaning and movement of discourse*" (Meschonnic, 2011: 73). Meschonnic, wat gekant is teen die algemene beskouing dat ritme beperk word tot meter, repetisie and periodisiteit, argumenteer dat betekenis onmoontlik net op semantiek ('the signified') kan berus, maar ook deur ritme bewerkstellig word; m.a.w. die funksie en effek van woorde is net so belangrik soos hulle betekenis (Meschonnic, 2011: 13). Bogverse, soos dié van Lewis Carroll en Edward Lear illustreer presies in watter mate ritme gebruik kan word om betekenis te bewerkstellig; dié gedigtekste behoort eintlik onverstaanbaar te wees, maar die ritme wat deur middel van klankryke nonsenswoorde bewerkstellig word en ongetwyfeld bydra tot die vermaaklikheidswaarde van die verse, stel lesers in staat om sin te maak uit die onsin.

Die musikaliteit van kinderrympies word ook deur rym beïnvloed: "*Rhyme brings out the musical quality of poetry and lets the words sing*" (Booth & Moore, 2003: 26). Net soos alliterasie en assonansie bevorder dit klankbewustheid, aangesien dit kinders se vermoë ontwikkel om klanksegmente saam te snoer om sodoende woorde te vorm: "*A child who is*

sensitive to rhyme and alliteration must recognize at some level (though not necessarily explicitly) that different words and different syllables have a segment of sound in common" (Bryant et al, 1989: 46). Klankbinding, wat so kenmerkend van kinderrympies is, maak dit ook vir kleuters makliker om in volsinne te leer praat: *"Children who have just begun to talk in phrases make use of rhyme to ease the task of pronouncing two words in a row. It is easier for a very young child to say 'night-night' than 'good night', 'bye-bye' than 'good-bye'. It seems that the younger the child the greater is his attraction to word repetition and rhymes"* (Chukovsky, 1963: 63). Kinderrympies is ryk aan volrym (vb. 16), halfrym (vb. 17) en binnerym (vb. 18):

Voorbeeld 16

Bye, baby **bunting**,
Daddy's gone a-**hunting**,
Gone to get a rabbit **skin**,
To wrap the baby bunting **in**.
(Kincaid [ill.], 1983: 149)

Voorbeeld 17

Old Mother Goose,
When she wanted to **wander**,
Would ride through the air
On a very fine **gander**
(Scarry [ill.], 1992: 42)

Voorbeeld 18

Mary, Mary, quite **contrary**,
How does your garden grow?
With silver **bells** and cockle **shells**,
And pretty maids all in a row.
(Scarry [ill.], 1992: 76)

2.2.3.1.4. Anafore

Kinderrympies steek nie net vinnig vas in kinders se geheue omdat dit maklik is om die eendersklinkende en rymende woorde te onthou nie, maar ook omdat die meeste van dié rympies (veral stapelrympies) anafories is; soos resitasie is repetisie mnemotegnies: *"[it] has been found that the repetition of sound in rhyme or jingle brings about awareness of that sound more quickly than any other way. It seems to sing itself into consciousness"* (Wood, 1934: 177). Die klank- en woordherhaling in kinderrympies dra by tot die musikaliteit van dié genre, maar skep ook spanning omdat dié tipe rympies gewoonlik aan die einde 'n klimaks bereik⁶⁷. Laasgenoemde is veral van toepassing op stapelrympies⁶⁸, bv. "The house that Jack built" (vb. 19):

⁶⁷ Kritici soos Lydia Snyman wat beweer dat kinderrympies nie 'n 'storie' vertel nie (Pienaar, 1968: 132) misgis hulle, aangesien die verhalende element van dié genre 'n sterk bindende struktuurmiddel is. Pieter W. Grobbelaar glo byvoorbeeld dat stapelrympies elemente van sprokies sowel as rympies bevat: *"Wat aan die een kant kettingsprokies heet, kan aan die ander kant stapelryme genoem word"* (Grobbelaar, 1981: 559).

⁶⁸ In Frankryk en Engeland word die term 'chante de grénouille' (padda-gesang) gebruik om na stapelrympies te verwys (Eckstein, 1906: 116). Dié term is afgelei van die stapelspeletjie "The gaping wide-mouthed waddling frog" (soortgelyk aan "The Story of the old woman and her pig"), wat in die 1900's gewild was. Die speletjie begin met die vraag *"Take this / What's this? / A gaping wide-mouthed waddling frog"* en elke speler kry 'n beurt om die vraag te beantwoord en nog 'n sin by te las (Mears, 1846: 133).

Voorbeeld 19

This is the house that Jack built.
This is the malt
That lay in the house that Jack built.

This is the rat,
That ate **the malt**
That lay in the house that Jack built.

This is the cat,
That killed **the rat**,
That ate the malt,
That lay in the house that Jack built [...]
(Kincaid [ill.], 1983: 64)

Die Duitse komponis en opvoedkundige Carl Orff het geglo *“language must be considered inseparable from music and movement”* (Liess, 1966: 61) en in die geval van kinderrympies word dit moontlik deur middel van verstegniese aspekte soos onomatopoeë, alliterasie, assonansie, rym en herhaling. Die sukses van kinderrympies kan egter net gedeeltelik toegeskryf word aan die gebruik van klank- en woordspel; die ‘visuele element’ van dié rympies is net so aanloklik en prettig soos die ritmiese, rymende klanke wat kinders laat kraai van plesier: *“The virtuose marriage of form and content is not unusual in nursery rhymes and must be part of their strength and appeal”* (Smith, 2000: 16).

2.2.3.2. Die inhoud en ‘visuele element’ van kinderrympies

Volgens John Goldthwaite (1996) is kinders nie net outomaties aangetrokke tot die musikaliteit (struktuur) van kinderrympies nie, maar ook tot die inhoud van dié volksversies: *“There is nothing to Mother Goose but random snatches of silliness, and yet it is all here: cast, history, scenery, weather, the piecemeal world somehow arguing itself whole again in song”* (Goldthwaite, 1996: 13). Kinderrympies is multifunksioneel; dit is vertroostend en vermaaklik, maar ongetwyfeld ook opvoedkundig:

[Nursery rhymes] introduce the child to a world of great interest and to a wealth of knowledge about it – to a large variety of *natural objects* and their *colours*, to the chief parts of the *body*, the *days* of the week, the main parts of the *house*, the most *garments*, *tools*, and the *actions* done with them, to the *trades* and *occupations* of the countryside, to a goodly number of domestic and wild *animals*, to all the *numbers* of fundamental importance for him, and to a good many *foods* and *drinks* (Watts, 1945: 43).

Dié volksverse is uiteraard soos ’n praktiese handleiding wat alle aspekte van die lewe dek; dit begin met slampamperliedjies waarin pasgebore babas aan die slaap gesus word en eindig in die begraaftplaas waar Cock Robin ’n finale rusplek vind: *“It is not surprising that nursery rhymes should be our first cultural currency after the Bible. It is Mother Goose who first introduces us to who we are in the world, and it is she who brings us our first make-belief”* (Goldthwaite, 1996: 15). Kritici van die kindervers wat kinderrympies as blote rymelary oor oninspirerende temas afmaak en glo dat dit, anders as ‘gedigte’, nie ’n nuwe werklikheid skep nie (sien 2.1.), misgis hulle. In kinderrympies word daar nie net ’n nuwe werklikheid

geskep nie, maar 'n nuwe wêreld; 'n magiese samesyn van eenaardige, vreeslike en vrolike kalante, adellikes, oumense en kinders, waar diere praat en sing en dans, waar mense in stewels woon en borde met lepels weghardloop; 'n wêreld waar niks onmoontlik is nie en alles aanvaarbaar is... 'n Wêreld waar nonsens in 'allsense' verander: "[The] *miraculous becomes real by association with the mundane and the mundane is transformed by its association with the miraculous*" (Goldthwaite, 1996: 16). Dié kammal and, wat met klank- en woordspel geskep word, sou nie naastenby so indrukwekkend wees sonder die kleurvolle, komiese beskrywings van die karakters en hulle ongewone, dramatiese doen-en-late nie. Die woordportrette en klankkarikature in kinderrympies word veral geskilder deur middel van personifikasie (2.2.3.2.1.), vergelyking en metafoor (2.2.3.2.2.) en hiperbool (2.2.3.2.3.).

2.2.3.2.1. Personifikasie

Die gebruik om diere te vermenslik sodat hulle kinders se gedrag en gedagtes weerspieël, is 'n algemene verskynsel in kinder- en volksliteratuur (veral fabels, legendes, prenteboeke en versverhale), aangesien dié stylfiguur dit moontlik maak om 'n boodskap op 'n prettige (nié prekerige) manier aan kinders te kommunikeer: "[Using] *animals emphasizes the fact that the story is symbolic – about human behavior. And kids get the idea right away that this is not just a story, but that it is saying something about life on earth*" (Cott, 1984: 104)⁶⁹. Antropomorfe kinder- en jeugliteratuur is tydloos en interkultureel, aangesien kinders hulle met die eienskappe van die karakters (i.p.v. hulle fisiese voorkoms) vereenselwig (Barker, 1996: 290). Daar is 'n groot aantal kinderrympies waarin diere vermenslik word, soos "Old Mother Hubbard", "To the ladybird" en "Who killed Cock Robin?". Die personifikasie van diere en voorwerpe in kinderrympies is nie soseer didakties nie, maar eerder 'n fantasie-element (Snyman, 1983: 142) wat gebruik word om 'n komieklike, absurde situasie uit te beeld wat kinders se laglus wek (vb. 20):

Voorbeeld 20

Hey diddle, diddle,
The cat and the fiddle,
The cow jumped over the moon;
The little dog laughed
 To see such sport,
And the dish ran away with the spoon.
 (Briggs [ill.], 1966: 83)

Six little mice sat down to spin;
 Pussy passed by and she peeped in.
 What are you doing, my little men?
Weaving coats for gentlemen.
Shall I come in and cut off your threads?
 No, no, Mistress Pussy, you'd bite off our heads.
 Oh, no, I'll not; I'll help you to spin.
 That may be so, but you can't come in.
 (Briggs [ill.], 1966: 90)

2.2.3.2.2. Vergelyking en metafoor

Vergelykings in kinderrympies, soos "Mary had a little lamb" en "Twinkle, twinkle little star" is nie net dekoratief van aard nie; dit is visuele leidrade wat die inhoud van die rymies beklemtoon en dit verstaanbaar en toeganklik maak vir kinders, deur hulle in staat te stel om

⁶⁹ Sien ook 2.3.2.1. vir 'n bespreking van die gebruik van personifikasie in Geisel se versverhale.

duidelike beelde op te roep. In 'n sekere mate stem vergelykings ooreen met die konsep van 'show, don't tell' (wat veral van toepassing is in kinder- en jeugliteratuur), aangesien dit kinders se verbeelding aktiveer en dit moontlik maak om die inhoud van die rympies te 'sien' en te 'ervaar'⁷⁰. In die geval van raaiselrympies word kinders se verbeeldingskrag en kreatiwiteit tot die uiterste getoets, aangesien daar van hulle verwag word om twee onwaarskynlike voorwerpe of idees met mekaar te vereenselwig (vb. 21):

Voorbeeld 21

As soft as silk, as white as milk,
As bitter as gall, a strong wall,
And a green covers me all.
(Briggs [ill.], 1966: 189)⁷¹

In marble walls as white as milk,
Lined with a skin as soft as silk,
Within a fountain crystal-clear,
A golden apple doth appear.
No doors there are to this stronghold,
Yet thieves break in and steal the gold.
(Briggs [ill.], 1966: 155)⁷²

2.2.3.2.3. Hiperbool

In die koddige kammaland wat deur kinderrympies geskep word, is daar nie plek vir volwasse logika nie: *"In the child's imagination man and miracle are not yet discrete, and so it is in Mother Goose. The world of make-believe and the world as we know it are here the same world in the telling"* (Goldthwaite, 1996: 19). In 'n sekere mate is oordrywing die fondament waarop dié spontane, vrolike verbeeldingswêreld rus, aangesien dit die alledaagse (die werklikheid) verdraai om dit in iets buitengewoons en komies te verander. Die afwesigheid van hiperbool sou ongetwyfeld veroorsaak dat menige volksvers, soos "The old woman who lived in a shoe", "The mad man" en "Robbin the Bobbin", hulle aantrekkingskrag verloor (vb. 22):

Voorbeeld 22

Four and twenty sailors went to kill a snail,
The best man amongst them, durst not touch her tail;
She put out her horns like a little Kyloe cow,
Run, tailors, run, or she'll kill you all e'en now.
(Briggs [ill.], 1966: 117)
There was an old woman called Nothing-at-all,
Who lived in a dwelling exceedingly small;
A man stretched his mouth to its utmost extent,
And down at one gulp house and old woman went.
(Briggs [ill.], 1966: 210)

Die sukses van die oordrewe en onrealistiese uitbeeldings in kinderrympies, wat Goldthwaite bestempel as 'n *"flirtation with disorder"* (Goldthwaite, 1996: 15) en die musikaliteit van

⁷⁰ Skrywers word aangemoedig om nie abstrakte woorde (bv. kwaad, hartseer en geluk) te gebruik om te *vertel* hoe 'n karakter voel nie, maar om eerder te *wys* hoe die karakter voel deur middel van sy of haar gedrag. In plaas daarvan om te sê dat iemand opgewonde is, kan die skrywer byvoorbeeld die karakter op-en-af laat spring, sodoende help dit lesers om 'n prentjie in hulle kop te vorm en word hulle verbeeldingskrag aangewakker (Preller, 2003: 79).

⁷¹ Die antwoord is 'n okkerneut.

⁷² Die antwoord is 'n eier.

volksverse het talle digters, o.a. Edward Lear (1812-1888), Lewis Carroll (1832-1898)⁷³, Laura E. Richards (1850-1943), A.A. Milne (1882-1956) en Spike Milligan (1918-2002), geïnspireer om ook aan hulle verbeelding vrye teuels te gee en verspotte verse neer te pen waarin betekenis ook ondergeskik is aan klank (Morner & Rausch, 1991: 120): “*Mother Goose poems lets rhyme come before meaning*” (Booth & Moore, 2003: 26). Dié klankryke, speelse verse wat bekendstaan as ‘bogverse’ en ‘snuiterverse’⁷⁴, berus op dieselfde beginsel as kinderrympies: “*Writers of nonsense poetry create unusual worlds in which objects and characters are recognizable but do absurd things and become involved in absurd situations. They do not behave in a sensible, reasonable manner. Nothing is impossible in nonsense poetry; perhaps this is the very reason it is so popular with children*” (Stoodt, 1996: 152).

2.2.4. Die senit van kinderrympies: Bogverse en snuiterverse

Edward Lear, wat beskryf word as die ‘meester van onsinverse’ (Stoodt, 1996: 152) se versameling lawwe limerieke⁷⁵ en snaakse sketse, saamgevat in o.a. *A book of nonsense* (1845), *More nonsense* (1872) en *Laughable lyrics* (1876) laat mens se brein behoorlik bollemakiesie slaan, terwyl Lewis Carroll se vernuf as verbeeldingryke digter veral te voorskyn kom in versfragmente wat in *Alice’s adventures in wonderland* (1865) en *Through the looking glass* (1871)⁷⁶ verskyn, soos “Jabberwocky” en “The Walrus and the carpenter”, asook die epiese narratiewe vers “The hunting of the snark” (1876), wat die storie vertel van ’n groep waaghalsige seevaarders wat jag maak op ’n ondier wat nie werklik bestaan nie.

Lear en Carroll se digkuns is sowel dadaïsties as surrealisties. Dit is dadaïsties in die opsig dat dié opstandige, burleske verse, wat gekenmerk word deur neologistiese taalgebruik en balsturige karakters⁷⁷, rebelleer teen die Victoriaanse samelewing waarin dit tot stand gekom het se norme en konvensies (Rieder, 1998: 59): “*Nonsense is a literary genre whose purpose is to rebel against not only reason but the physical laws of nature. It rejects established tenets and institutions, pokes fun at rational behavior and touts destructions. It*

⁷³ Hoewel Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll) veral onthou word vir sy *Alice* fantasieverhale, waarin ’n groot aantal versfragmente verskyn (o.a. “Humpty Dumpty’s Song” en “Tweedledum and Tweedledee”), het dié wiskundige gereeld verse geskryf om kinders te vermaak en die spot te dryf met sy voorgangers en tydgenote: “*The very form of nonsense poetry is a snub to the high-toned inflections of iambic pentameter and blank verse that came to dominate mainstream poetry from the seventeenth century on*” (Cronin, Chapman en Harrison, 2002: 159). Carroll het byvoorbeeld ’n bespotting gemaak van Isaac Watts (1674-1748) se preutse, prekerige kinderroë in “How doth the little crocodile” (bylae 1.2).

⁷⁴ Ongelukkig is die terme ‘bogvers’ en ‘onsinvers’ vatbaar vir misverstand, aangesien sekere kritici, soos Alfred Douglas (1907), aanneem dat dié skryfstyl niks met roë te make het nie en bloot op rymelary oor absurde temas berus, terwyl dit eintlik ’n gesofistikeerde digvorm is wat op die suksesvolle aanwending van verskeie verstegniese aspekte, o.a. rym en metrum, berus (Heyman, 2003: 15).

⁷⁵ Limerieke is ’n digvorm wat uit vyfreëlige verse (aabba) bestaan. Daar word beweer dat Lear dié digvorm, wat oorspronklik onder soldate in die 1700’s ontstaan het, gepopulariseer het (Grové, 1982: 70).

⁷⁶ ’n Groot aantal karakters in *Alice’s adventures in wonderland* en *Through the looking glass* is gebaseer op kinderrympiekarakters, o.a. Humpty Dumpty, Tweedledum en Tweedledee, asook die leeu en die eenhoring wat teen mekaar veg in “The lion and the unicorn”. Deur die eeue is talle skrywers deur kinderrympies geïnspireer, o.a. Louis May Alcott (*Jack and Jill: A village story*, 1880), Agatha Christie (*Then there were none*, 1939) en Jasper Fford, wie se speurverhale *The well of lost plots* (2003) en *The big over easy* (2005) karakters soos Humpty Dumpty, Jack Sprat, Ms. Hubbard, Wee Willie Winkie en Mary Mary insluit.

⁷⁷ Bv. die eiesinnige Alice in Carroll se werk en die koddige karakters in Lear se verse (sien bylae 1.2).

champions aberrations” (Livingston, 1981: 123). Lear en Carroll se verse⁷⁸ is ’n viering van die onkonvensionele, ’n metaforiese grom in die rigting van grootmense, wat gedurig aan kinders voorskryf wat om te doen. Soos kinderrympies, stel bogverse kinders in staat om deur middel van klanke vir ’n kort tydjie uit die kloue van die moets-en-moenies-monster te ontsnap. Dit is egter ook surrealisties in dié opsig dat die digters staatmaak op die irrasionele en absurde om ’n dieper insig in die menslike bestaan te bewerkstellig (Nel, 1999: 163): *“Nonsense literature uses the spirit of playfulness to rearrange the familiar world. It thereby reveals that the rules we live by are not inevitable”* (Anderson & Apseloff, 1989: 94). Daar is dus ’n nou verband tussen die digkuns van Lear en Carroll en dié van surrealistiese digters soos André Breton, Louis Aragon en Paul Eluard wat in 1925 in ’n manifest geskryf het: *“We make no claim to change the mores of mankind, but we intend to show the fragility of thought, and on what shifting foundations, what caverns we have built our trembling houses”* (Nadeau, 1989: 240).

Bogverse stem in menige opsig ooreen met kinderrympies, wat ook wemel van stoere, stoute en snaakse karakters; dieselfde verstegniese aspekte (o.a. alliterasie, rym, personifikasie en hiperbool) word gebruik om ’n klankryke en beeldryke denkbeeldige wêreld te skep wat die logika uitdaag (Stoodt, 1996: 152). Eintlik is dit die senit van kinderrympies; die bekende (die werklikheid) word omgekeer en rondgeskommel vir komiese effek, maar die knap gebruik van ritme, rym en metrum gee struktuur aan die absurde inhoud en maak dit, wonder bo wonder, moontlik om sin te maak uit die onsin: *“The rhythm, rhyme and pace of the poetry carries the reader on even when the words themselves make no sense. This is the paradox at the heart of good nonsense poetry: that the apparent freedom, and even randomness, have to be carefully restrained and regulated within firm verse structures if they are not to disorientate the reader”* (Grenby, 2008: 44).

Voor die ‘goue era van nonsens’ (Heyman, 2003: 14) was kinderrympies die enigste digkuns wat nie didakties van aard was nie, maar Lear en Carroll se werk het ’n ommekeer in die kindervers meegebring, aangesien dit digters aangespoor het om weg te breek van moralistiese, pedagogiese poësie en om eerder verse te skep wat kinders vermaak: *“The nonsense verse of the nineteenth century could be considered the beginnings of modern children’s poetry”* (Vasilakis, 1995: 528). Die humoristiese werk van ’n groot aantal kontemporêre digters, soos Theodore Roethke (1908-1963), John Ciardi (1916-1986), Shel Silverstein (1930-1999), Jack Prelutsky (1940-) en Michael Rosen (1946-), word gereeld as ‘bogverse’ geklassifiseer, hoewel dit volgens sekere kritici, soos John Rowe Townsend (1987), Morag Styles (1996) en Joseph Thomas (2007) eintlik ’n genre op sy eie is, naamlik

⁷⁸ Carroll se verse (veral “Jabberwocky” en “How doth the little crocodile”) verskyn gereeld in klassieke versversamelings vir kinders, terwyl Moeder Gans Lear se gewilde narratiewe bogvers “The owl and the pussycat” vir haarself toegeëien het en dit mettertyd deel uitmaak van die kinderrympie-korpus.

snuiterverse ('urchin verse')⁷⁹. Dié gewilde digvorm, wat sekere aspekte gemeen het met kinderrympies, bv. ongehoorsame karakters, taboe temas en verwysings na die arbeidersklas (Thomas, 2007: 62), het in die laat 70's ontstaan toe die Britse digter Michael Rosen begin het om vrye verse te skep waarin die taalgebruik en temas die alledaagse leefwêreld van doodgewone kinders weerspieël (bylae 1.2): *"His poetry is certainly a departure from the past – it centers around the everyday experiences of children, sometimes exaggerated, written in ordinary language, pepped with jokes, insults and slang. It is cheeky, sometimes rude, often poking its tongue out at adult proprieties"* (Styles, 1996: 202). Bogverse (bv. die gedigtekste van Edward Lear) is limerieke en narratiewe verse wat gekenmerk word deur absurde, satiriese idees, asook neologistiese taalgebruik (Heyman, 2003: 17), terwyl snuiterverse (bv. die gedigtekste van Michael Rosen) verbeeldingryke vrye verse is wat 'n pretensielose, pittige, uitkyk op 'taboe' temas bied (Thomas, 2007: 61): *"With subjects that are ordinary and extraordinary, such as nose-picking, nail-biting, being eaten by snakes, and decapitation, these poems are by turns tender, romantic, funny, gross, unsavory, and sweet. In other words they are just like children [...]"* (Davis, in Eccleshare, 2009: 294). In teenstelling met 'klassieke' kinderverse, soos dié van William Blake (*Songs of innocence and of experience*, 1794) en Robert Louis Stevenson (*A child's garden of verses*, 1885), is snuiterverse nie sentimenteel en konserwatief van aard nie; dié rabbedoe-, straatslim rympties bekyk nie die wêreld deur 'n rooskleurige bril nie: *"[...] instead of woods and meadows are disused railway lines, building sites and junkheaps"*⁸⁰ (Townsend, 1987: 303). Dié kinderverse, wat in taalgebruik en temas effens kras, uiters kreatief en skreeusnaaks is, is volgens die digter X.J. Kennedy 'n vars bries in vergelyking met die stowwerige klassieke kinderverse wat na rose ruik (Kennedy, aangehaal in Thomas, 2007: 62).

Terwyl digters van snuiterverse die vooruitgang van die kindervers bevorder, het Myra Cohn Livingston die evolusie daarvan betreur en snuiterverse as 'n 'aanslag op literatuur' (Livingston, 1987: 158) bestempel. Dié tipe stelling gee, tot die ontsteltenis van snuiterversdigters, aanleiding tot die onbeantwoordbare vraag "Wat is poësie?" (sien 2.1.):

Maybe what I write aren't poems
 maybe this isn't a poem
 the only way we can find out if this is a poem
 is to find an expert

⁷⁹ 'Snuiterverse' is die navorser se persoonlike vertaling van 'urchin verse'. In Afrikaans word daar nie 'n terminologiese onderskeid getref tussen 'bog-' en 'snuiterverse' nie. Philip de Vos (1939-) en Jaco Jacobs (1980-) se kinderverse word byvoorbeeld onder die sambreelterm 'bogverse' geklassifiseer, hoewel dit eintlik dieselfde eienskappe as snuiterverse besit. In Frankryk is bogverse ('amphigourie') veral in die 1800-1900's as gewilde volwasse vermaak beskou (Dobson, 1880: 158). Nietemin is daar 'n groot aantal kontemporêre digters wat hulle daarop toespits om kinders se laglus te wek met hulle bogverse, wat grootliks op woord- en klankspel berus, o.a. Paul Vincensini (1930-1985), René de Obaldia (1918-), Michel Besnier (1945-) en Alain Serres (1956-).

⁸⁰ Hoewel digters soos Robert Frost, William Blake, Robert Louis Stevenson en selfs A.A. Milne daarvan beskuldig word dat hulle werk té sentimenteel en soetsappig is, was dié verse tog in 'n sekere mate revolusionêr, aangesien dit nie didakties is nie, maar eerder leersaam en ontspannend.

do we have an expert here?
 We need someone to tell us
 if this has got the right qualifications
 to be a poem.
 If it hasn't
 then it should be put in a bin marked:
 'Bin-for-things-we-experts-
 haven't-got-a-name-for-yet-
 but-very-soon-will.'
 (Rosen, aangehaal in Hunt, 2001: 120)

Hoewel kritici soos Livingston glo dat kinderrympies, bogverse en snuiterverse loutere onsin is en dit as 'garbage delight' (Thomas, 2007: 61) beskryf, meen ander, soos J.R.L. van Bruggen: "*Dit is onsin om dergelike rympties as onsin te beskou*" (Van Bruggen, 1922: 69). Dié verbeeldingryke rympties is eintlik die eweknie van fantasieverhale (Goldthwaite, 1996: 15) en is juis so gewild by kinders omdat die klanke hulle onmiddellik wegvoer na 'n nimmer-immer-land sonder reëls, wat gewoonlik net in drome bestaan:

From breakfast on through all the day
 At home among my friends I stay;
 But every night I go abroad
 Afar into the Land of Nod.

All by myself I have to go,
 With none to tell me what to do –
 All alone beside the streams
 And up the mountain-sides of dreams.

The strangest things are there for me,
 Both things to eat and things to see,
 And many frightening sights abroad
 Till morning in the land of Nod.

Try as I like to find the way,
 I never can get back by day,
 Nor can remember plain and clear
 The curious music that I hear.
 (Stevenson, 1994: 25)

Kinderrympies, die 'oorspronklike onsinverse', bogverse en snuiterverse het die weg gebaan vir verbeeldingryke digters, o.a. Theodor Seuss Geisel (1904-1991), Margaret Brown (1910-1952), Shirley Hughes (1927-), Rod Campbell (1945-), Julia Donaldson (1948-) en Babette Cole (1949-), wat besef het dat dit nie nodig is om puriteinse poësie, soos dié van Isaac Watts⁸¹ (sien bylae 1.2), te gebruik om prontuit vir kinders te preek nie, maar dat kinders se leeslus aangewakker kan word en hulle net so baie kan leer by versverhale (2.3.) wat hulle

⁸¹ Isaac Watts se *Divine songs, attempted in easy language for the use of children* (1715), wat verse soos "Praise for birth and education in a Christian land" en "Praise to God for learning to read" bevat, is lank beskou as die mees suksesvolle versbundel vir kinders, aangesien dit nie net puriteinse waardes aan kinders oorgedra het nie, maar ook taalontwikkeling en geletterdheid bevorder het: "*Watt's poetry is part and parcel of this broader educational project – a project designed not simply to teach good behavior or a moral life, but to stress how both lie focused in the proper reading, writing, and pronouncing of the English language*" (Lehrer, 2008: 98). Die puriteinse waardes waarna verwys word, berus op die idee dat kinders as sondaars gebore word en net gered kan word as hulle hul lewens aan God wy; James Janeway se *A token for children: Being an exact account of the conversion, holy and exemplary lives, and joyful deaths of several young children* (1672), waarin 'n groepie kinders tussen die ouderdom van vyf en agt jaar 'gelukkig' sterf omdat hulle hul sondes bely het, word bestempel as die apoteose van puriteinse literatuur (Egoff, 1969: 4).

lagspiere én verstand kielie: *"The more that you read / The more things you will know./ The more that you learn, / The more places you'll go"* (Seuss, 1978: n.pag.).

2.3. Versverhale: "What is the use of a book without pictures or conversation?"⁸²

Hoewel 'n groot aantal gedigtekste narratief van aard is (bv. volksverse, ballades, fabels en narratiewe kinderverse soos dié van Lewis Carroll en Edward Lear), verwys die term 'versverhale'⁸³ spesifiek na prenteboekverhale wat in versvorm geskryf is (Pauw, 1985: 97)⁸⁴. Die lengte van versverhale, wat gewoonlik uit rymende koeplette bestaan, wissel van enkele versreëls, soos die werk van Julia Donaldson, Babette Cole en Sarah Weeks, tot langer gedigtekste, soos dié van Mary Ann Hoberman, Lisa Wheeler en Theodor Seuss Geisel. Lydia Snyman glo dat kinderrympies en versverhale wel verwant is aan die kindervers, maar nie werklik as 'poësie' bestempel kan word nie (Pienaar, 1968: 130)⁸⁵. Dié stelling is hoofsaaklik gegrond op die spanningsverhouding waarin versverhale verwickel is; versverhale moet aan literêre sowel as poëtiese norme voldoen, dit moet soos 'n kindervers lyk en klink, maar soos 'n storie lees: *"A picture book poem follows two sets of rules. First, it must be true to poetic form and capture the essence of an experience. Secondly, a narrative poem must also tell a story. This means following the rules of fiction. Your story must build, having a beginning, middle, and end"* (Suen, 2003: 75). Die skrywer moet dus terselfdertyd 'n digter wees en vice versa. Dit is natuurlik makliker gesê as gedaan, aangesien skrywers nie outomaties in digters ontluik net omdat hulle kan rym nie; soos Jane Friedman dit stel in haar gids vir aspirantskrywers: *"you're either Seuss, or you're so not Seuss"* (Friedman, 2006: 303). Snyman beklemtoon ook dat daar nie 'n middeweg is vir dié genre nie: *"[...] so 'n verhaal is gewoonlik óf geslaagd, óf dit is nie"* (Pienaar, 1968: 131).

Kritici en uitgewers se negatiewe gesindheid teenoor versverhale is grootliks gebaseer op onervare skrywers se onvermoë om gedigtekste met dwanglose rym en 'n vloeiende ritme te skep: *"Gewoonlik word eindrym gebruik en 'n bepaalde ritmepatroon. Daarom is die groot gevaar by die versverhaal rymdwang – om die "feite" van die storie ingepas te kry – en sangerigheid wat vervelig word"* (Snyman, 1983: 306). Dit gebeur gereeld dat skrywers ter wille van eindrym gebruik maak van lomp sinskonstruksies, clichés, woorde wat nie in die konteks van die storie pas nie, of té ingewikkeld is vir die doelgehoor. In die versverhaal *At*

⁸² (Carroll, 1993: 7)

⁸³ Lydia Snyman gebruik verskillende terme om na versverhale te verwys, o.a. 'verhale in rym' (Pienaar, 1968: 130), 'berymde verhale' (Pienaar, 1968: 131), 'versverhale' (Pienaar, 1968: 306) en 'verhale op rym' (Pienaar, 1968: 308); hoewel voldoende verduideliking nie vir die leser verskaf word nie, blyk dit dat Snyman met die gebruik van sekere terme gehalte aandui, terwyl ander 'n minderwaardige konnotasie het (Pauw, 1985: 50).

⁸⁴ Die geïllustreerde weergawes van klassieke narratiewe kinderverse Robert Louis Stevenson se "Block city" (1885) en Robert Frost se "Stopping by the woods on a snowy evening" (1922) behoort nie as 'prenteboeke' of 'versverhale' beskou te word nie, maar eerder as 'geïllustreerde gedigte' (Hunt, 1991: 175).

⁸⁵ In 1983 het 'n bygewerkte weergawe verskyn van *Die kind se literatuur* (1968) deur Lydia Snyman (née Pienaar).

the vet (2004) gebruik Ann Lamb byvoorbeeld by tye ouderwetse uitdrukkings ter wille van eindrym (vb. 23):

Voorbeeld 23

Straight after we got there
Old Bill blundered in
His cat was in trouble
And making a din.

'Quick, in here,' the nurse said,
And opened the door.
'The vet will help Kitty.
Don't fret anymore!

Then in came Bob Rabbit
With Benjamin Pratt
And behind came Miss Dean
With her fat wounded cat.

I sat there and stared at
Old Joe in his cage
How long will we be there?
It's taking an age.
(Lamb, 2004: n.pag.)

Uitdrukkings soos 'making a din', 'don't fret anymore' en 'it's taking an age' stem nie ooreen met die taalgebruik van jong kinders (die doeltekslesers) nie, maar wat nog vreemder is, is dat die storie uit die perspektief van 'n hond geskryf is. Hoewel personifikasie 'n algemene verskynsel in kinder- en jeugliteratuur is (vergelyk 2.2.3.2.1.), is dit eienaardig dat die skrywer nie een keer van onomatopoeë gebruik maak nie, aangesien dit die storie se aantrekkingskrag onmiddellik sou versterk omdat kinders klanknabootsing geniet (sien 2.2.3.1.1.).

'n Groot aantal gidse vir aspirant- prenteboekskrywers waarsku teen die gevaar van gedwonge rym: *"Anyone can write a rhyming text – only a select few authors can write a great rhyming text. And nothing will get your picture book manuscript rejected quicker than bad rhyme"* (Friedman, 2006: 303). Selfs gevestigde, suksesvolle versverhaalskrywers, soos Mem Fox en Jane Yolen, glo dat skrywers teen gedwonge rym moet waak en eerder van prosa gebruik moet maak:

The trouble with picture book rhyme
Is that sometime
It doesn't really scan all that well.
And often you can't tell
If the author knows what she is doing,
Or if she is just throwing
Slant rhymes around
For a sort of
Kind of
Interesting sound,
Thinking that what's Seuss for the goose
Is even grander
For the gander.

Moral:
If you want to rhyme
Think twice
And do not do it 'cause it's nice.
It isn't.
Just.

("The trouble with picture book rhyme" deur Jane Yolen, 2009: n.pag.)

Dit beteken egter nie dat alle skrywers van versverhale in dié slagkat trap nie; met die jare het 'n groot aantal suksesvolle versverhale die lig gesien, o.a. *The cat in the hat* (1957a) deur Dr. Seuss, *Go, dog. Go!* (1961) deur P.D. Eastman, *In the night kitchen* (1970) deur Maurice Sendak, *Up in the tree* (1978) deur Margaret Atwood, *Tickle, tickle* (1987) deur Helen Oxenbury en *The bear went over the mountain* (1999) deur John Prater. Dit is noemenswaardig dat 'n groot aantal versverhaalskrywers wie se werk besonder gewild is, eintlik digters is wat 'n oorgang gemaak het tot dié genre. Margaret Wise Brown word byvoorbeeld geprys vir haar digkuns en haar 'klassieke' versverhale, soos *Goodnight moon* (1947)⁸⁶, terwyl Michael Rosen se bekroonde, klankryke versverhale, soos *We're going on a bear hunt* (1989)⁸⁷, net so gewild is soos sy snaakse snuiterverse. Mens kan selfs argumenteer dat digters 'n voorsprong as versverhaalskrywers het, aangesien hulle reeds oor die nodige kennis en ervaring beskik om verstegniese aspekte doeltreffend te gebruik.

Dié idee sluit aan by Myra Cohn Livingston se siening dat geslaagde gedigtekste aan die hand van die suksesvolle aanwending van poëtiese middele gemeet behoort te word (sien 2.1.). Aangesien versverhale kort en eenvoudig is, skep dit die indruk dat dit maklik is om dié tipe stories te skryf. Dié wanbegrip word versterk deur bekendes in die vermaaklikheidsbedryf, soos Spike Lee, wat oornag in versverhaalskrywers ontluk het, maar dit is glad nie die geval nie. Dit is egter nie net die spanningsverhouding tussen die poëtiese en die letterkundige aspekte van versverhale wat daartoe lei dat dié genre ondermyn word nie; versverhale is 'n subgenre van prenteboeke, wat as die mees kontroversiële genre van die kinder- en jeugliteratuursisteem beskou word: "*The picture book, which appears to be the coziest and most gentle of genres, actually produces the greatest social and aesthetic tensions in the whole field of children's literature [...] the genre which seems to be the simplest actually is the most complex, deploying two art forms, the pictorial and the literary [...]*" (Egoff, 1981: 248).

⁸⁶ In Frans vertaal deur L'École des loisirs (vertaler onbekend) as *Bonsoir lune* (1981).

⁸⁷ In Frans vertaal as *La chasse à l'ours* (1997) deur Elisabeth Duval.

2.3.1. Die paradoks van prenteboeke: Kuns of literatuur?

Prenteboeke is dalk een van die oudste⁸⁸ en mees produktiewe genres van kinder- en jeugliteratuur (Doonan, 1996: 231)⁸⁹, maar dit word steeds deur geleerdes geringskat: “[The] *real reason picture books get such cursory reviewing treatment is not that they are seriously evaluated and found wanting, but that they are all regarded as being the least important part of the book world*” (Berridge, 1981: 157). Volgens Hall glo talle kritici dat prenteboeke nie as ‘literatuur’ geklassifiseer kan word nie: “*To them literature starts where the picture books end*” (Hall, 1990: 15). Dié genre, wat slegs uit illustrasies óf uit ’n kombinasie van illustrasies en teks bestaan⁹⁰, is juis so kontroversieel omdat dit beide as ’n kunsvorm en ’n skryfvorm beskou kan word: “*The very trait that gives the picture book genre its unique character, its integral art, is often singled out as precisely the reason why literature status should be denied it*” (Hall, 1990: 15).

Sommige kritici, soos Diana Klemin (1983), Lyn Ellen Lacy (1986) en Sylvia, Kenneth Marantz (2005) en Dilys Evans (2008), verkies om prenteboeke as ’n ‘art object’ eerder as ’n ‘literary artifact’ te beskou (Marantz & Marantz, 2005: vii)⁹¹. Voorbeelde van prenteboeke wat as ‘kunswerke’ eerder as ‘literêre werke’ beskou kan word, sluit in Emily Gravett se *Meerkat mail* (2006a) en *Little mouse’s big book of fears* (2007a)⁹² en Philippe Lechermeier se *Princesses oubliées ou inconnues* (2004)⁹³. Ander kritici, soos Jane Doonan glo dat prenteboeke deel vorm van die letterkundige domein: “*The story-telling of the traditional picture-book puts the words in charge, even though the design is conceived in visual terms*” (Doonan, 1996: 231). Volgens Joyce Whalley en Tessa Chester is daar ’n duidelike onderskeid tussen ‘prente’ en ‘illustrasies’ en behoort dié twee genres nie met mekaar verwar word nie: “*‘Pictures’ are independent works – they can stand by themselves, or they can be put into books in which they may or may not be relevant. Book illustration is something quite different and cannot properly exist outside its text*” (Whalley & Chester,

⁸⁸ Die eerste prenteboek vir kinders getiteld *Orbis sensualium pictus* deur John Amos Comenius het reeds in 1650 verskyn (Louthan en Sterk, 1998: 15), maar die genre het veral gewild geraak aan die hand van Randolph Caldecott se geïllustreerde volksverse (Desmarais, 2006: 4), soos *The house that Jack built* (1878) en *Sing a song of sixpence* (1880).

⁸⁹ Hoewel Erika Rood en Felicité Fairer-Wessels meen dat die verskraling in die publikasie van Afrikaanse prenteboeke kommerwekkend is (Rood en Fairer-Wessels, 2005: 71), word die mark tog aangevul met vertalings van blitsverkopers, soos dié van Babette Cole, Julia Donaldson en Dr. Seuss. In Frankryk floreer prenteboeke (‘albums’); daar is ’n groot verskeidenheid Franse versverhale, o.a. dié van Élisabeth Brami, Antoon Krings en Philippe Lechermeier, asook vertalings van klassieke Engelse versverhale, o.a. dié van Margaret Wise Brown, Rod Campbell, John Prater en Maurice Sendak.

⁹⁰ Vir die doel van die studie word die bespreking beperk tot prenteboeke met woorde; die prenteboeke wat as voorbeelde aangehaal word, is versverhale.

⁹¹ Om hulle standpunt te staaf en genre-onderskeiding te handhaaf, verkies Sylvia en Kenneth Marantz om die term ‘picturebooks’ te gebruik (i.p.v. die tradisionele ‘picture-books’ of ‘picture books’): “*The single-word spelling is being adopted more and more [...] We use it also to call attention to our claim that picturebooks are art objects rather than literary artifacts*” (Marantz en Marantz, 2005: vii).

⁹² In Frans vertaal as *Chers maman et papa, cartes postales du suricate* (2006b) en *Petite souris, le grand livre des peurs* (2007b) deur Elisabet Duval.

⁹³ In Engels vertaal deur Sterling Publishers (vertaler onbekend) as *The secret lives of princesses* (2010).

1988: 11)⁹⁴. Kritici soos Alfred Clemens Baumgärtner (1968), Edward Hodnett (1982) en Perry Nodelman (1988) deel dié siening en glo dat die teks in prentebouke teoreties sonder illustrasies sin sou maak, aangesien dit soos enige ander storie 'n begin, middel en einde het, maar dat die teenoorgestelde in die meeste gevalle onmoontlik sou wees, aangesien illustrasies slegs enkele aspekte van die storie uitbeeld en gewoonlik gefragmenteerd is (Nodelman, 1988: 193): *"The criticism of the illustration of literature ... cannot be separated from literature or carried on logically in conjunction with non-literary forms of illustrations"* (Hodnett, 1982: 1-2). Julia Donaldson se versverhaal *The Gruffalo's child* (2004)⁹⁵ sou byvoorbeeld steeds sin maak sonder Axel Scheffler se kleurvolle illustrasies, maar sonder die teks sou die storie onsamehangend voorkom, aangesien die illustrasies gefragmenteerd is en slegs sekere aspekte van die storie beklemtoon. Hodnett voer aan dat illustrasies nie as 'kuns' beskou behoort te word nie, aangesien die visuele komponent in prentebouke afhanklik is van die tekstuele komponent; illustrasies word gebruik om die teks te representeer, te interpreteer en te dekoreer: *"The primary function of the illustration of literature is to realize significant aspects of the text, and it must be judged first of all as it succeeds in this function"* (Hodnett, 1982: 13)⁹⁶. Terwyl kinderrympies die kind se eerste kennismaking met orale (volks)literatuur is (sien 2.2.1.), is prentebouke die kind se eerste ontmoeting met nieverbale literatuur (Townsend, 1987: 321)⁹⁷. Prentebouke word voorgelees, maar kinders volg die handeling van die storie deur na die illustrasies te kyk; hulle hoor en sien dus die literatuur totdat hulle self kan lees: *"Here illustrations take the place of words to set up a contrapuntal relationship with the text"* (Bator, 1983: 149)⁹⁸. Illustrasies in prentebouke word gebruik om kinders te help om die boodskap van die teks te verstaan: *"One role of pictures in a picture book is to enhance the meaning of a story by illustrating the words"* (Landes, 1985: 51). Die ritmiese, rymende tekste in Babette Cole se

⁹⁴ Volgens Pieter Grobler (2004) kan geïllustreerde poësie vir kinders alleen as 'n prentebouk geklassifiseer word indien daar soveel illustrasies is dat hulle 'n vertelling kan bepaal: *"Daar sal onder meer veel meer as een illustrasie móét wees voordat die visuele op 'n ironiserende manier met die hele geskrewe teks in gesprek kan tree"* (Grobler, 2004: 24). Dr. Seuss se versverhale kan ongetwyfeld as prentebouke geklassifiseer word omdat daar 'n gedetailleerde illustrasie op feitlik elke bladsy van sy versverhale verskyn en die visuele teks konstant in gesprek tree met die verbale teks. Dit is juis die interafhanklike aard van die illustrasies en teks in die Dr. Seuss-bouke wat die vertaling van dié vermaaklike versverhale só ingewikkeld maak (sien hoofstuk 5).

⁹⁵ In Afrikaans vertaal as *Die Goorgomgaaitjie* (2006a) deur Philip de Vos en in Frans as *Petit Gruffalo* (2006b) deur Paul Paludis.

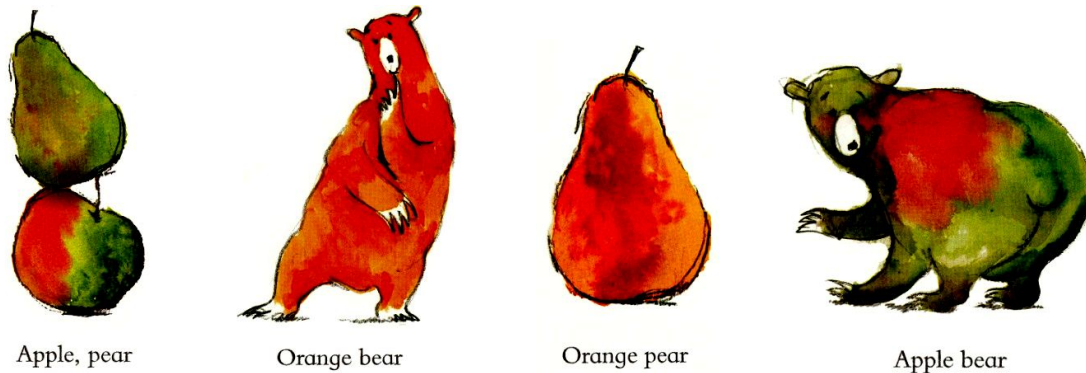
⁹⁶ Die illustrasie van prentebouke is hermeneuties van aard, aangesien daar van die illustreerder verwag word om die teks (boodskap) te interpreteer. In dié opsig word illustrasies beskou as 'vertalings' van woorde in grafiese beelde (Hodnett, 1982: 15, vergelyk ook Grobler, 2004). Hoewel 'grafiese vertalers' 'n teks se betekenis kan verryk, moet hulle, soos enige vertalers, getrou bly aan die oorspronklike funksie van die teks (Hodnett, 1982: 17). Leon Rousseau meen selfs dat illustrasies dikwels die skrywer se intensie vollediger aandui as net die teks (Rousseau, 11 Maart 2011: 2). Die vertaling van dié genre is veral ingewikkeld, aangesien die vertaler nie net getrou moet bly aan die illustrasies nie, maar ook aan die lengte van die teks (sien hoofstuk 5): *"Picture books present a real challenge for the translator as 'every word counts' and the correct choice is vital in conveying what the author really wants to say"* (Cotton, 2000: 24). Hoewel tekste met illustrasies besondere inspanning van vertalers verg, kan illustrasies ook 'n positiewe invloed op die vertaalproses hê deur die vertaler se 'taalverbeelding' te prikkel (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 2).

⁹⁷ Prentebouke word beskou as die kind se eerste kennismaking met kuns; dit kan 'n belangrike bydrae lewer tot kinders se visuele geletterdheid en waardering vir kuns aanwakker (Rood en Fairer-Wessels, 2005: 86).

⁹⁸ Prentebouke speel 'n belangrike rol as oorgangsliteratuur: *"Children begin to make the association of a word to a picture, a precursor to reading"* (Seuling, 2005: 71).

versverhale, soos *The silly, slimy, smelly, hairy book* (2001)⁹⁹ is byvoorbeeld nie besonder informatief of snaaks op sigself nie, maar in samewerking met die parmantige illustrasies skep dit 'n skreeusnaakse effek. Emily Gravett se *Orange pear apple bear* (2007)¹⁰⁰ illustreer presies hóé afhanklik prenteboeke van illustrasies kan wees (vb. 24). Die teks in dié prenteboek bestaan uit vier woorde, naamlik 'orange', 'pear', 'apple' en 'bear'. Op sigself is die woorde nie snaaks nie, maar Gravett gebruik illustrasies om verskillende kombinasies van dié woorde op 'n kreatiewe, komiese wyse uit te beeld. Byvoorbeeld, langs die woorde 'orange pear' verskyn 'n illustrasie van 'n oranje peer en langs die woorde 'apple bear' verskyn 'n illustrasie van 'n appelvormige groen beer. Kinders word sodoende deur middel van 'n kombinasie van teks en illustrasie aan woordspel blootgestel (Gravett, 2007: n.pag.):

Voorbeeld 24



Die Franse kritikus Isabelle Nières-Chevrel tref hier 'n vergelyking met die konsepte 'showing' en 'telling' (sien 2.2.3.2.2.); die 'verbale vertelling' *vertel* die storie, terwyl die 'visuele vertelling' dit wys (Nières-Chevrel, 2009: 129). Laasgenoemde wek die indruk dat die konsep van 'show, don't tell' nie van toepassing is op die skrywer nie, hoewel dit geensins die geval is nie; die lengte van die teks in prenteboeke word beperk tot 'n bepaalde aantal woorde en die skrywer kan dit gevolglik nie bekostig om té deskriptief te wees nie, hy of sy moet ekonomies met woorde te werk gaan om handeling uit te beeld en die beskrywings aan die illustreerder oorlaat. Theodor Seuss Geisel (Dr. Seuss) beskryf byvoorbeeld nie hoe die snaakse gedroegies in sy versverhale lyk nie, maar beeld hulle doodeenvoudig deur middel van illustrasies uit. Die tekstuele komponent en die visuele komponent van prenteboeke is dus onafskeidbaar (Pullman 1989: 171), aangesien die 'visuele element' (Fens, 1979: 10) afhanklik is van die illustrasies wat die tekste vergesel¹⁰¹:

⁹⁹ In Frans vertaal as *Le livre fou, gluant, puant et poilu* (2002) deur Laure Sant-Marc.

¹⁰⁰ In Frans vertaal as *Orange, pomme, poire* (2009) deur Maurice Lomré.

¹⁰¹ Die vertrouensverhouding tussen skrywers en illustreerders is soortgelyk aan die verstandhouding tussen skrywers en vertalers, aangesien skrywers ook hulle vertroue in vertalers plaas om reg te laat geskied aan die boodskap van die teks. Sekere gevestigde skrywers bou 'n verhouding op met 'n spesifieke illustreerder, soos wat die geval is met Philip de Vos en Piet Grobler of Roald Dahl en Quentin Blake, terwyl ander verkies om self hulle werk te illustreer, soos Beatrix Potter, Kate Greenaway en Theodor Seuss Geisel.

[...] picture-book artists almost always convey information about the way things look by means of pictures. While that may seem too obvious to be worth saying, the main difficulty facing neophyte writers of texts for picture books is understanding that they must leave such visual information in the hands of their illustrators. A good picture-book text does not tell you that the girl had brown eyes or that the room was gloomy – yet practitioners of literary art use exactly such visual details to establish character, mood, and atmosphere. Writers of picture-books must imply character and mood without recourse to such details – and hope that illustrators sensitive to their stories will invent the right visual details to express the appropriate information (Nodelman, 1988: 202).

Illustrasies is egter ook 'n strategiese hulpmiddel, aangesien prente 'n boek aantrekliker maak vir jong kinders en dus 'n positiewe benadering tot lees kan bewerkstellig: *"Picture books can cross the boundary between the verbal and the pre-verbal words; they can be allies of the child-reader [...]"* (Hunt, 1991: 176). Byvoorbeeld, toe Dr. Seuss se versverhale vir die eerste keer verskyn het (vergelyk bylae 1.3), was die speelse kwaliteit van die kleurrike, spotprentagtige illustrasies 'n trekpleister vir jong lesers (sien 2.3.2.2.): *"They provided a halfway house between the seductions of TV, film or the animated cartoon and the less blatant charms of a full page of text"* (Morgan & Morgan, 1995: 214). Hoewel menige ouer hulle kinders van kleins af leer om nie 'n boek op grond van sy voorblad te oordeel nie, is dit presies wat kinders met prenteboeke doen; hulle voel outomaties aangetrokke tot boeke waarvan die illustrasies vir hulle aantreklik is en wys afkeer van boeke wat illustrasies bevat waarvan hulle nie hou nie¹⁰². Die tekstuele komponent (storie) in prenteboeke blyk ook in die sin afhanklik te wees van die visuele komponent (illustrasie). Illustreerders kan egter nie alleen verantwoordelikheid aanvaar vir die 'visuele element' van dié genre nie. Die produksie van prenteboeke is gewoonlik drieledig: die skrywer skep 'n teks en stuur dit aan 'n uitgewer wat op sy of haar beurt in verbinding tree met 'n illustreerder. Die onus rus op die skrywer om 'n teks te produseer wat potensieel in 'n prenteboek omskep kan word. Die skrywer is dus in die eerste plek verantwoordelik vir die 'visuele' sowel as die 'spel-element' (Fens, 1979: 10) van prenteboeke: *"Books for very young children should be eye-catching. It is not strictly up to the illustrator to make them so. [...] They must be ear-catching as well, so that children want to hear them again and again"* (Seuling, 2005: 71). Skrywers kan verskillende stylaspekte gebruik om die tekstuele komponent in prenteboeke beeldryk en klankryk te maak, soos onomatopoeë, personifikasie, hiperbool, alliterasie, vergelykings, neologismes, repetisie en natuurlik rym (vergelyk Kruger, 2011: 15-16).

Een van die min skrywers wat daarin geslaag het om verbeeldingryke versverhale te skep waarin 'n perfekte balans tussen illustrasies en teks gehandhaaf word wat selfs die mees skeptiese kritici van versverhale (o.a. Lydia Snyman) en kinderverse (o.a. Myra Cohn Livingston) tevrede stel en kinders regoor die wêreld met klanke kielie en lus maak vir lees, is Theodor Geisel, oftewel Dr. Seuss: *"They snap. They crackle. And also pop. If books of other more staid authors are the oatmeal of children's literature – solid, nourishing, and*

¹⁰² Ironies genoeg is dit ook as gevolg van die illustrasies dat ouer kinders belangstelling in dié genre verloor; preadolescente lesers wat na selfstandigheid streef, beskou prenteboeke as kinderagtig en verkies in die algemeen eerder boeke sonder illustrasies.

warm, but not so much fun – those of Theodor Seuss Geisel are its Rice Krispies, blending nutrition with a happily explosive morning racket” (Fensch, 1997: 5).

2.3.2. Dr. Seuss se doepa

Van die gewildste kinderboekkarakters ter wêreld, soos Pinokkio, Peter Pan, Winnie-die-Pooh, Alice, Kuifie, Huck Finn, Tom Sawyer en Moeder Gans, is in brons gegiet en het vir ewig rusplek gevind in 'n park of op 'n besige straathoek in hulle geboorteland. Dieselfde eer is egter slegs enkele kinderboekskrywers beskore, o.a. Hans Christian Anderson, Astrid Lindgren en Mark Twain (Nel, 2004: 2), waarskynlik omdat die karakters, wat soveel kinders in hulle in grootwordjare geamuseer en geïnspireer het, vir kinders belangriker is as hulle skeppers. Kinders regoor die wêreld weet byvoorbeeld dadelik wie die stoute houtpop is wie se neus groei sodra hy jok, maar min stel belang om te weet dat Carlo Collodi die skrywer was wat met pen en papier die lewe geskenk het aan Pinokkio. Theodor Seuss Geisel (1904-1991) is 'n uitsondering. Dié skrywer, wat sedert die verskyning van sy eerste versverhaal *And to think that I saw it on Mulberry street* (1937)¹⁰³ meer as 60 kinderboeke gepubliseer het en agt eredoktorsgrade ontvang het¹⁰⁴, is net so bekend soos die reeks koddige karakters wat hy geskep het, miskien juis omdat hy homself ook in 'n karakter omskep het, naamlik dié van Dr. Seuss¹⁰⁵, 'n lawwe, eksentrieke, Peter Pan-agtige persoonlikheid wat eiehandig verantwoordelik was vir die dood van Dick en Jane (sien 2.3.2.2.1): “*Dear Dr. Seuss, you sure thunk up a lot of funny books. You sure thunk up a million funny animals... Who thunk you up, Dr. Seuss?*” (Freeman, 1972: 165)¹⁰⁶. Dr. Seuss het vermag wat bitter min kinderboekskrywers kon regkry, nie net omdat daar 'n standbeeld van hom én van sy gewildste karakters opgerig is in sy geboortestad Springfield, Massachusetts nie, maar ook omdat hy kinders lag-lag leer lees en leer leef het. Theodor Seuss Geisel word beskou as die mees invloedryke skrywer van die 20ste eeu; die eerste boek wat een uit vier Amerikaanse kinders geskenk kry, is 'n Dr. Seuss boek (Cheyette, in Parsons, 1998), ses van sy versverhale is in rolprente en kort animasiefilms omskep¹⁰⁷, sestien van sy versverhale¹⁰⁸ het

¹⁰³ Die Afrikaanse en/of Franse vertalings van Dr. Seuss se versverhale verskyn in alfabetiese volgorde in bylae 3.4. Wanneer Afrikaanse en/of Franse vertalings van Seuss se versverhale in dié studie aangehaal word, word die vertaler se naam ook genoem en aangedui met die afkorting 'vert.'

¹⁰⁴ 'n Gedetailleerde bibliografie van Geisel se prestasies en publikasies verskyn in bylae 1.3.

¹⁰⁵ Theodor Seuss Geisel, wat reeds vroeg in sy loopbaan bekendheid verwerf het vir sy spotprente en sy jarelange reklameveldtogte vir *Flit-insektedoder* (Fensch, 2001: 54), het in 1927 begin om sy spotprente met 'Dr. Theophrastus Seuss' te onderteken en sy skuilnaam in 1928 verkort tot 'Dr Seuss' (Fensch, 1997: 7). Geisel het ook 'n tiental kinderboeke onder die skuilnaam Theo. LeSieg en een onder die skuilnaam Rosetta Stone gepubliseer (sien bylae 1.3), nie omdat hy nie sy eie naam wou gebruik nie, maar omdat hy Random House uit die penarie gehelp het deur as spookskrywer op te tree wanneer ander skrywers nie hulle keurdatums gerespekteer het nie (Kane, 1976: 59). Die illustrasies vir die Theo. LeSieg en Rosetta Stone publikasies is deur ander illustreerders behartig, waarskynlik omdat lesers onmiddellik Geisel se unieke styl sou herken.

¹⁰⁶ Dié bewonderaarsbriefie is geskryf deur 'n onbekende seun en is vir die eerste keer aangehaal in 'n artikel wat op 15 Junie 1969 in die *San José Mercury News* verskyn het (Freeman, 1972: 165).

¹⁰⁷ Die animasiefilm *The Lorax* het in Maart 2012 verskyn.

¹⁰⁸ *Green eggs and ham* (4), *The cat in the hat* (9), *One fish two fish red fish blue fish* (13), *Hop on pop* (16), *Oh, the places you'll go* (17), *Dr. Seuss's ABC* (18), *The cat in the hat comes back* (26), *Fox in socks* (31), *How the Grinch stole Christmas* (35), *My book about me* (40), *I can read with my eyes shut* (58), *Oh, the things you can think* (65), *Oh, say can you say?* (85) en *There's a wocket in my pocket* (93).

'n dekade na sy dood op *Publishers Weekly* se lys van 100 tydlose kinder- en jeugliteratuurtreffers verskyn (Nel, 2004: 4) en meer as 200 miljoen kopieë van sy werk, wat in meer as 15 tale vertaal is¹⁰⁹, is reeds wêreldwyd verkoop (Pease, 2010: ix): *"There isn't a more famous children's author in the world. His books are witty, weird, wacky, wild, and wonderful. But most of all, they are read and read and read again"* (Preller, 2001: 125). Dr. Seuss se stories is na al die jare steeds so suksesvol as gevolg van die skrywer se verbeelding en tegniese vernuf (2.3.2.1.) en sy vertrouensverhouding met sy jong doelgehoor (2.3.2.2.).

2.3.2.1. Anderkant Z, begin die pret¹¹⁰

Die gewilde Britse skrywer van fantasieverhale, Terry Pratchett (1949-), glo dat fantasie 'n onontbeerlike rol speel in kinders se lewens: *"There is some evidence that a rich internal fantasy life is as good and necessary for a child as healthy soil is for a plant, for much the same reason"* (Pratchett, 1995: 7). Theodor Seuss Geisel glo ook dat fantasie 'n essensiële komponent van die menslike bestaan behoort te wees (Preller, 2001: 124) en betreur die feit dat volwassenes kinders nie meer aanmoedig om hulle verbeelding te gebruik nie: *"If you don't get imagination as a child, you probably never will... because it gets knocked out of you by the time you grow up"* (Theodor Seuss Geisel (TSG), in *The logical insanity of Dr. Seuss*, 1967: 58). Dr. Seuss se versverhale¹¹¹ is fantasieverhale wat sentreer om die doen en late van diere, eienaardige gedroegies en vreemde skepsels wat effens soos ons spesie lyk en leef, maar op prettige plekke woon waar die allervreemdste goed gebeur¹¹²; 'n olifant broei byvoorbeeld 'n eier uit in 'n boom (*Horton hatches the egg*, 1940) en red die piepklein inwoners van 'n stofspikkel (*Horton hears a Who!*, 1954), 'n skilpad kry grootkop en word 'n diktator (*Yertle the turtle*, 1958b) en 'n magrietjie groei op 'n meisie se kop (*Daisy-head Mayzie*, 1995). Die enigste Seuss-storie wat nie regtig as 'n fantasieverhaal geklassifiseer word nie, is sy eerste versverhaal *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937). Dié versverhaal vertel hoe 'n jong seun probeer om sy verbeelding in toom te hou omdat hy alewig in die moeilikheid kom by sy pa as hy 'spekskiet-stories' (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.) vertel:

When I leave home to walk to school,
Dad always tells me,
"Marco, keep your eyelids up
And see what you can see."

¹⁰⁹ Geisel was nie juis beïndruk deur die meeste vertalings van sy boeke nie en het tydens 'n onderhoud in *Coast Magazine* gesê: *"The further south you go, the worse the translation"* (Somers, 1986: 104). Die Afrikaanse en Franse vertalings van Dr. Seuss se versverhale word in hoofstuk 5 bespreek.

¹¹⁰ Die titel verwys na *On beyond Zebra* (1955): *"You'll be sort of surprised what there is to be found once you go beyond 'Z' and start poking around!"* (Seuss, 1955: n.pag.).

¹¹¹ Die enigste drie Dr. Seuss-boeke wat nie versverhale is nie, is *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938), *Bartholomew and the Oobleck* (1949) en *The king's stilts* (1939).

¹¹² Selfs die enkele stories waarin die protagonis 'n mens is, bv. Bartholomew in *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938) en *Bartholomew and the oobleck* (1949), die koning in *The king's stilts* (1939), die ou man in *You're only old once* (1986a) en Mayzie McGrew in *Daisy-Head Mayzie* (1995), is fantasieverhale.

But when I tell him where I've been
And what I think I've seen,
He looks at me and sternly says,
"Your eyesight's much too keen.
Stop telling such outlandish tales.
Stop turning minnows into whales.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Geisel het gereeld onderhoude toegestaan en die een ding wat almal, hetsy aanhangers, kollegas óf akademici, by hom wou weet, was waar hy aan sy verbeeldingryke idees kom. Somtyds het hy ernstig geantwoord dat enigiets sy verbeelding aan die gang kan sit; *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) het byvoorbeeld ontstaan toe Geisel aan boord van die S.S. Kungsholm woorde uitgedink het wat pas by die ritmiese geraas van die skip se enjin¹¹³, *Bartholomew and the oobleck* (1949) is geïnspireer deur 'n opmerking wat 'n soldaat tydens die Tweede Wêreldoorlog in Frankryk gemaak het¹¹⁴, *Green eggs and ham* (1960) het ontstaan omdat sy uitgewer Bennett Cerf hom gewed het dat hy nie 'n storie met net 50 woorde kan skryf nie en eenkeer het daar selfs 'n storie by sy venster ingevlieg¹¹⁵. Die meeste van die tyd het Geisel egter, eers tot verslaggewers se vermaak en toe tot hulle frustrasie, dieselfde vergesogte storie vertel:

I get my ideas in Switzerland near the Forka Pass. There is a little town called Gletch, and two thousand feet up above Gletch there is a smaller hamlet called Ober Gletch. I go there on the fourth of August every summer to get my cuckoo clock repaired. While the cuckoo is in the hospital, I wander around and talk to the people in the streets. They are very strange people, and I get my ideas from them (TSG, in Sadler, 1982: 241).

Geisel se antwoord kan dalk absurd voorkom, maar is tog nie ver verwyder van die werklikheid nie: "*Why write about Never-Never Lands that you've never seen – when all around – you have a real Never-Never Land that you know about and understand*" (TSG, in Pease, 2010: 6). Dít is presies wat Geisel gedoen het; hy het, soos Marco in *And to think that I saw it in Mulberry Street* (1937), die wêreld op 'n oorspronklike wyse betrag, aan sy verbeelding vrye teuels gegee en sodoende uitspattige, uiteenlopende versverhale neergepen: "*I have a Seuss astigmatism in both eyes so that I see things as if they've been put through a Mixmaster or viewed through the wrong end of a telescope*" (TSG, in Crichton, 1984: 33). Theodor Seuss Geisel se uitkyk op die wêreld is verregaande en vermaaklik maar dié skrywer is nie net 'n grapjas met 'n vreemde sin vir humor nie. Hoewel hy 'n 'verbeelding

¹¹³ "In the fall of 1936, while aboard the S.S. Kungsholm on a long rainy crossing of the Atlantic, I amused myself by putting words to the rhythm of the ship's engine. The words turned out to be *And to think that I saw it on Mulberry Street*" (TSG, in Hopkins, 1969: 255-256). Om struktuur en ritme aan sy versverhale te verleen het Geisel altyd van dieselfde metriese patroon gebruik gemaak, naamlik afwisselende jambiese en anapestiese versreëls (Nel, 2004: 17): "*You [...] establish a rhythm, and that tends to make kids want to go on. If you break the rhythm, a child feels unfulfilled*" (TSG, in Somebody's got to win, 1986: 125).

¹¹⁴ "Rain! Always rain comes down!" one soldier was muttering as he passed me. 'Why can't something new, something different, come down?'... *And I stood there in the wet with an exciting idea running around and around in my head. Maybe something new could come down!*" (TSG, in Commire, 1982: 113).

¹¹⁵ Geisel het doelloos by sy lessenaar sit en krabbels maak toe 'n ligte bries 'n skets van 'n olifant bo-op 'n skets van 'n boom laat beland waarop hy homself gevra het: 'Wat maak 'n olifant in 'n boom?' (Hopkins, 1995: 113). Die antwoord was vanselfsprekend: hy broei 'n eier uit (*Horton hatches the egg*, 1940).

met 'n lang stert' het (Cott, 1983: 18), skuil daar meer in Seuss se fantasieverhale as wat mens met die eerste oogopslag raaksien. Soos Herman Melville in *Moby Dick* (1851) skryf: *"The man who has anything bountifully laughable about him, be sure there is more in that man than you perhaps think for"* (Melville, 1983: 825).

Soos reeds genoem, is Seuss se versverhale fantasieverhale: *"The word fantasy brings to mind dreamy make-believe – imagination, inventiveness, playfulness, humor, surprise and the unexpected. All of these describe fantasy, but these words not fully convey the essence of this genre"* (Stoodt, 1996: 188)¹¹⁶. Fantasieverhale word gewoonlik bloot beskou as 'n tipe 'ontvlugtingsleesstof', maar dié genre kan ook uiters verrykend wees, aangesien dit 'n nuwe perspektief op die menslike bestaan kan bewerkstellig deur sekere aspekte daarvan te beklemtoon en aan die lig te bring (Snyman, 1983: 144): *"Reading fantasy is not so much an escape from something as a liberation into something, into openness and possibility and coherence"* (O'Keefe, 2004: 11). Een van die redes waarom Seuss se werk steeds na al die jare so suksesvol is, is omdat dit tydloos is en universele waarhede bevat: *"I think my stuff has become useful, not just amusing"* (TSG, in Boyd, 2009: 371). In elk van Seuss se wolhaarstories steek byvoorbeeld 'n bietjie waarheid en 'n bemoedigende boodskap, óf dit nou is om lesers te inspireer om materialisme te vermy (*How the Grinch stole Christmas*, 1957b), om te gee vir ander (*Horton hears a who!*, 1954) en vir hulself (*Oh the places you'll go*, 1990b), hulle seëninge te tel (*Did I ever tell you how lucky you are?*, 1973c), óf bietjie verder as hulle neuse te kyk om te sien hóé indrukwekkend die wêreld en die menslike denkvermoë kan wees (*And to think that I saw it on Mulberry Street*, 1937 en *Oh the things you can think!*, 1975): *"Think left and think right / and think low and think high / Oh, the things you can think up / If only you try!"* (Seuss, 1975: n.pag).

Volgens Deborah O'Keefe begaan skrywers van realistiese verhale gereeld die fout om prontuit vir jong lesers te preek en hulle sodoende van die teks te vervreem, maar skrywers van fantasieverhale gaan meer subtiel te werk; i.p.v. om duidelik te stipuleer wat reg en verkeerd is, laat skrywers van fantasieverhale jong lesers toe om self tot die gevolgtrekking te kom deur die onderliggende opvoedkundige boodskap met die storielyn te verweef: *"Fantasy does not provide comfortable answers and solve problems, It poses questions nudging readers towards a new openness. It is moral but not moralizing"* (O'Keefe, 2004: 10). Stoodt deel dié siening: *"A truth clothed in the fantastic is often easier to understand and accept than a boldly stated fact"* (Stoodt, 1996: 191). Soos die meeste skrywers van

¹¹⁶ Volgens Barbara Stoodt is fantasieverhale nou verwant aan die oudste vorm van kinder- en jeugliteratuur, naamlik volksliteratuur (sprokies en kinderrympies): *"Traditional literature communicates universal truth, values, and mores in the ancient oral tradition, while modern fantasy is an art form that communicates the truth of contemporary life"* (Stoodt, 1996: 189).

suksesvolle fantasieverhale, o.a. Jonathan Swift¹¹⁷, Hans Christian Anderson, C.S. Lewis en E.B. White, gebruik Geisel ook sy werk om kommentaar te lewer op die menslike samelewing en hom uit te spreek teen o.a. despotisme (*Yertle the turtle*, 1958b), rassisme (*The Sneetches*, 1961), besoedeling (*The Lorax*, 1971) en oorlog (*The butter battle book*, 1984)¹¹⁸. Geisel se versverhale skep egter nie die indruk dat dit moraliserend is nie weens twee redes. Eerstens word die sedes verbloem deur die fantasie-element; Seuss se versverhale is 'n tipiese voorbeeld van hoe die vermensliking van diere (personifikasie) gebruik kan word om iets omtrent die menslike bestaan aan jong lesers oor te dra (sien 2.2.3.2.1.): *"Kids can see a moral coming a mile off and they gag at it. But there's an inherent moral in any story"* (TSG, in Bunzel, 1959: 12). Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval in *Yertle the turtle* (1958b), wat die storie vertel van 'n nare skilpad wat almal om hom hiet en gebied en homself as koning benoem. Tweedens skryf Seuss nie vir sy jong lesers voor hoe hulle moet optree nie, maar hy skep eerder die geleentheid dat hulle self besef wat reg en verkeerd is; sodoende bly die lesers self verantwoordelik vir hulle besluite: *"In Seuss's stories, the imaginative has power, and the books often end without complete resolution in order to encourage readers to exercise that power"* (Nel, 1999: 163). Die laaste strofe in *Yertle the turtle* (1958b) illustreer hóé slim Seuss te werk gaan om sy jong lesers te inspireer om self tot die gevolgtrekking te kom dat alle lewende wesens die reg tot vryheid het (vb. 25):

Voorbeeld 25

And today the great Yertle, that Marvellous he,
Is King of the Mud. That is all he can see.
And the turtles, of course... all the turtles are free
As turtles and, **maybe**, all creatures must be.
(Seuss, 1958b: n.pag.)

Geisel het bewus die woord 'maybe' in plaas van 'surely' gebruik en sodoende vir sy jong lesers die geleentheid geskep om self tot die gevolgtrekking te kom dat vryheid eintlik vir alle wesens beskore behoort te wees.: *"I qualified that... in order to avoid sounding too didactic or like a preacher on a platform. And I wanted other persons, to say 'surely' in their minds instead of me having to say so"* (TSG, in Cott, 1983: 28)¹¹⁹. Die skrywer bepaal hom egter nie net tot weldeurdragte woordkeuses om 'n boodskap oor te dra nie; Geisel gebruik byvoorbeeld ook herhaling as 'n strategie om 'n belangrike boodskap met sy jong lesers te

¹¹⁷ Geisel was 'n groot aanhanger van Swift se werk; ironies genoeg is die beskrywing wat hy van dié skrywer gee ook op hom van toepassing: *"[Jonathan] Swift had tremendous humor, great satire; he commented on the world by warping it, and looking at it from a cockeyed perspective, thereby making it more real"* (TSG, in Somers, 1986: 104).

¹¹⁸ Volgens Geisel bevat alle stories 'n inherente sedes: *"It is impossible to tell a story without a moral – either the good guys win or the bad guys win"* (TSG, in Morgan en Morgan, 1995: 211).

¹¹⁹ Aangesien die sedes in Seuss se versverhale grotendeels net geïmpliseer word, kan dit gebeur dat die boodskap tydens die vertaalproses verander of selfs verdwyn, soos wat byvoorbeeld die geval is met *Willie die skillie* (1989), Maré Heese se Afrikaanse vertaling van *Yertle the turtle* (sien hoofstuk 5).

deel en sonder dat hulle daarvan bewus is, word die sentrale boodskap van die teks in hulle geheue gevestig: *"In verse you can repeat. It becomes part of the pattern. To teach, you have to repeat and repeat and repeat"* (TSG, in Boyd, 2009: 372). Byvoorbeeld, in *Horton hears a who!* (1954) word die versreël *"A person is a person, no matter how small"* en die woorde 'big' en 'small' telkens in die storie herhaal (Seuss, 1954: n.pag.) en in *Thidwick the big-hearted moose* (1948) gebeur dieselfde met die versreël *"For a host, above all, must be nice to his guests"* (Seuss, 1948: n.pag.).

Dit is juis as gevolg van fantasieverhale se potensiële pedagogiese waarde dat die genre as een van die mees waardevolle genres van die kinder- en jeugliteratuur beskou word (Smith, 1987: 259). Ongelukkig word dié genre gereeld deur onervare skrywers misbruik omdat skrywers daarvan oortuig is dat fantasie-elemente soos personifikasie en die skep van 'n verbeeldingswêreld onmiddellik 'n interessante dimensie aan 'n verhaal sal verleen (Snyman, 1983: 145). Lydia Snyman is oortuig dat fantasieverhale *"die heel moeilikste soort kinderboek"* is om te skryf (Snyman, 1983: 142) omdat die 'wêreld-in-die-werk' (Snyman, 1983: 145) aan sy eie orde en reëls (logika) moet voldoen om te slaag: *"[...] the fantasy must maintain a consistent logic throughout to allow readers to believe that magic and impossible happenings are plausible [...] it concerns things that cannot really happen, people or creatures that do not really exist. Nevertheless, each story must have its own self-contained logic that creates its own reality"* (Stoodt, 1996: 191). Dr. Seuss keer die wêreld soos ons dit ken op sy kop en skep met ritme, klanke en rym fantasiewêrelde wat weinig verband hou met die werklikheid, maar so onlogies soos wat sy skreeusnaakse stories dalk voorkom, maak dit steeds sin omdat die fantasiewêreld en die karakters so oortuigend is. Geisel beskryf geslaagde, geloofwaardige fantasieverhale as 'logiese waansin' ('logical insanity'), oftewel 'oordrewe logika'¹²⁰:

A child analyses fantasy. They know you are kidding them. But there's got to be logic in the way you kid them. [...] They'll gladly accept your basic fantastic situation. You can tell them a story about a man with two heads. But when those heads start speaking, they've got to speak logically. They've got to react like a two-headed man would react. These two heads have got to be concerned about real problems that a child understands. [Like the] problem of getting two haircuts, two hats, two neckties, two toothbrushes" (TSG, in Morgan & Morgan, 1995: 124-125).

Volgens Philip Nel stem die werk van 'n storieverteller en 'n swendelaar ooreen in die opsig dat albei hulle gehoor met geloofwaardige stories verlei (Nel, 2004: 122). Daar is egter 'n definitiewe verskil tussen mislei en verlei; net soos wat grootmense bedrieg voel deur 'n swendelaar se bogstories, voel kinders gekul wanneer 'n skrywer hulle intelligensie onderskat en hulle begripsvermoë ondermyn. Geisel se vermoë om vermaaklike, geloofwaardige fantasieverhale aan jong lesers te verskaf het selfs sy tydgenote beïndruk; in

¹²⁰ Geisel het dié stelling gemaak tydens 'n lesing "Mrs. Mulvaney and the billion-dollar bunny" wat hy in Julie 1947 by die Universiteit van Utah gelewer het. Die notas van dié lesing, wat veral op die resepsie van fantasieverhale fokus, verskyn in sy biografie *Dr. Seuss and Mr. Geisel* (1995).

'n bedankingsbrief aan Anne Carroll Moore, wat vir haar 'n kopie van *And to think I saw it on Mulberry Street* (1937) gestuur het, skryf Beatrix Potter:

The cleverest book I have met with for many years. The swing and merriment of the pictures and the natural truthful simplicity of the untruthfulness. I think my own success was largely due to straightforward lying – spontaneous natural bare-faced! Too many story books for children are condescending, self conscious inventions – and then some trivial oversight, some small incorrect detail gives the whole show away. Dr. Seuss does it thoroughly (Potter, 1940)¹²¹.

Kinders vind outomaties aanklank by Seuss se stories omdat die skrywer self die raad volg wat hy met sy jong lesers deel: *“A person is a person, no matter how small”* (Seuss, 1954: n.pag.); hy kyk nie op hulle neer nie en probeer hulle nie mislei nie: *“I think I can communicate with kids because I don't try to communicate with kids. Ninety percent of the children's books patronize the child and say there's a difference between you and me, so you listen to this story. I, for some reason or another, don't do that. I treat the child as an equal”* (TSG, in Georgatos, 1985: n.pag.).

2.3.2.2. Chrysanthemum-Pearl (89 maande oud, byna 90)¹²²

Tydens 'n onderhoud met Peter Bunzel vir die tydskrif *Life* in 1959 het Helen Geisel van haar man gesê: *“His mind has never grown up”* (Helen Geisel (HG), in Bunzel, 1959: 12). Theodor Seuss Geisel was in menige opsig soos 'n kind; hy het gereeld poetse gebak op niksvermoedende vriende en vreemdelinge¹²³, 'n oorspronklike, ietwat idealistiese lewensbeskouing gehad en die palet van sy gedagtes tot helder primêre kleure beperk. Geisel het selfs, nes 'n hardkoppige kind, in opstand gekom teen skrywers wat sedelesse met 'n suikerlagie in kinders se kele afdwing en dié wat kinders se intelligensie met hulle oulike, soetsappige 'bunny-bunny boeke' ondermyn (Kahn, 1960: 33). Volgens Geisel het kinders sewe basiese behoeftes wat skrywers in ag moet neem wanneer hulle tekste vir jong lesers skep, naamlik liefde, sekuriteit, aanvaarding, prestasie, kennis, verandering en skoonheid (Pease, 2010: 77): *“They want fun. They want play. They want nonsense. If you write with these things in mind, you'll have a chance of having children accept you”* (TSG, in Morgan & Morgan, 1995: 193). Ironies genoeg is die sewe basiese behoeftes waarna Geisel verwys van toepassing op enige mens, hetsy jonk óf oud en dit wys weereens dat die skrywer kinders gelyk ag. Die idee dat kinders nie as 'n 'spesie' op hulle eie beskou behoort te word nie en dat skrywers daarteen moet waak om hulle intelligensie te onderskat, blyk ook

¹²¹ Die uittreksel van Potter se brief aan Moore verskyn in Leigh Engel se artikel “Hats off to special cat on his 80th birthday” wat op 1 Maart 1984 in *La Jolla Light* gepubliseer is (Engel, 1984: n.pag.).

¹²² Chrysanthemum-Pearl is die fiktiewe dogter aan wie die kinderlose Geisel *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938) opgedra het: *“Ted got tired hearing friends describe bright things their children said and did. At first he'd say, 'The child would have been a fool not to'. Then he invented Chrysanthemum-Pearl. She became so real that he repeated her bright sayings, though they were really quite stupid. But people fell for it. Some even sent her presents. There were times when we even believed it”* (Helen Geisel (HG), in Bunzel, 1959: 12).

¹²³ Byvoorbeeld, in 1931 het Geisel en sy vrou in een van New York se luukse Park Avenue-woonstelle ingetrek; ongelukkig is hulle telefoonnommer gereeld verwar met dié van die plaaslike vismark; elke keer wat iemand gebel het om vis te bestel, het Geisel 'n prent van 'n vis op 'n stuk karton geteken en dit by die persoon laat aflewer (Weidt, 1994: 26).

uit die wyse waarop Geisel te werk gegaan het wanneer hy 'n storie geskryf het: "*Ted doesn't sit down and write for children. He writes to amuse himself. Luckily what amuses him also amuses them*" (HG, in Bunzel, 1959: 12).

In 'n onderhoud met Colin Dangaard vir die *Boston Herald American* verduidelik Geisel presies hoe hy te werk gaan wanneer hy 'n boek skryf: "*The first draft of all my stuff is written completely for adults. To keep the story going, to keep it in swing, I'll write swearwords and dirty words and everything else – ending up with an adult piece of writing that a child could comprehend. Then I go back and clean up, have a little fun with it*" (TSG, in Dangaard, 1976: 5). So het Geisel byvoorbeeld in sy eerste weergawe van *Dr. Seuss's ABC* (1963a) 'n goed-bedeelde vrou geskets met die bygaande versreëls "*Big X, little x. X, X, X, / Someday kiddies you will learn about sex*" (Nel, 2004: 101). In die gepubliseerde weergawe word die illustrasie van 'n jakkals met 'n byl vergesel met die versreëls "*X is very useful if your name is Nixie Knox / It also comes in handy spelling axe and extra fox*" (Seuss, 1963a, n.pag.)¹²⁴. Geisel het jong lesers 'n blik gegee op sy ondeunde sy deur hier-en-daar 'n 'vulgêre' woord in 'n storie te laat glip (Dohm, 1963: 329). Mack, die vaal, klein skilpad in *Yertle the Turtle* (1958b) breek byvoorbeeld 'n wind op wat die hele dinastie skilpaaie inmekaar laat tuimel: "*And that plain little Mack did a plain little thing. / He burped! And his burp shook the throne of a king!*" (Seuss, 1958: n.pag.). Oor die besluit om die woord 'burp' in 'n kinderboek te gebruik sê Geisel: "*I used the word burp, and nobody had ever burped before on the pages of a children's book. It took a decision from the president of the publishing house before my vulgar turtle was permitted to do so*" (TSG, in Kanfer, 1991: 200).

Geisel se taalgebruik is eksplosief, nie net omdat hy omgangstaal gebruik en dit waag om woorde en uitdrukkings soos 'stupid' en 'shut up' (Seuss, 1971: n.pag.) te gebruik wat kinders laat giggel en volwassenes laat bloos nie, maar ook omdat hy vry gebruik maak van uitroeptekens en woorde in blokletters en in skuinsdruk skryf om die betekenis daarvan te beklemtoon (vb. 26):

Voorbeeld 26

"But now," says the Once-ler,
"Now that you're here,
the word of the Lorax seem perfectly clear.
UNLESS someone like you
cares a whole awful lot,

¹²⁴ Soms het hy weer sy kinderstories aangepas om volwassenes te vermaak, soos wat die geval was met *Marvin K. Mooney, will you please go now* (1972b); Geisel het Marvin se naam met dié van die Amerikaanse President vervang en die storie is die satirikus Art Buchwald het die herskrywing op 30 Julie 1974 gepubliseer: "*Richard M. Nixon, will you please go now! The time has come. The time is now. Just go. Go. Go! I don't care how. You can go by foot. You can go by cow. Richard M. Nixon, will you please go now! You can go on skates. You can go on skid. You can go in a hat. But please go. Please! ...*" (Morgan en Morgan, 1995: 220-221). Nege dae nadat die storie gepubliseer is, het President Nixon bedank waarop Geisel aan Buchwald gesê het: "*We sure got him, didn't we? We should have collaborated sooner*" (TSG, in Morgan en Morgan, 1995: 221).

nothing is going to get beter.
It's not.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Sy taalgebruik is egter ook kleurryk en klankryk; met die uitsondering van Edward Lear, Lewis Carroll en Roald Dahl is daar min skrywers wat met sulke interessante nuutskeppe en name vorendag kan kom soos Dr. Seuss: "*Seuss's willingness to play with words – even if it meant breaking the rules – is one reason that his books are so fun to read*" (Nel, 2004: 11). Sy speelse gesindheid teenoor taal en eksperimentele taalgebruik kom veral te voorskyn in *Mr. Brown can moo! Can you?* (1970c), *There's a wocket in my pocket!* (1974a), *I can read with my eyes shut* (1978) en sy tongknoper versies *Oh say can you say?* (1979):

Voorbeeld 27

Said a book-reading parrot named Hooey,
"The words in this book are all phooey.
When you say them, your lips
will make slips and black flips
and your tongue may end up in Saint-Loeey".
(Seuss, 1979, n.pag.)

Rita Roth skryf in *On beyond Zebra* (1989) dat opvoedkundiges aan die begin hewig gekant was teen Dr. Seuss se versverhale weens twee redes. Eerstens is die oorgrote meerderheid karakters in Seuss se versverhale nie voorbeeldig nie. Intendeel, hulle is onkonvensioneel, stout en steeks, soos die gedrog wat op sy kop sal staan eerder as om kos te eet waarvan hy nie hou nie (*Green eggs and ham*, 1960), die seun wat botweg weier om iemand waarvan hy nie hou nie na sy partytjie te nooi (*Hooper Humperdink... Not him!*, 1976) en die een wat teen alle besware besluit dat hy nie vandag soos die res van die kinders regoor die wêreld sal opstaan nie (*I am not getting up today!*, 1987). Tweedens het opvoedkundiges nie dié stories as literêre werke beskou nie. Roth het byvoorbeeld by 'n biblioteek navraag gedoen oor Dr. Seuss se versverhale, waarop die bibliotekaresse haar geantwoord het: "*Dr. Seuss? Oh, we hide Dr. Seuss... well, not really. We keep him over there on a special shelf... We'd rather they read something better – something more like A.A. Milne*" (Roth, 1989: 142). In die 1960's toe sy as laerskoolonderwyseres gewerk het, was Roth hoogs geïrriteerd omdat dit ál was wat kinders wou lees en het sy geglo dat "*Dr. Seuss, like comic books, provided a frivolity that was not appropriate for school*" (Roth, 1989: 142).

Die ligsinnige aard van Dr. Seuss se versverhale en sy spotprentagtige illustrasies was revolusionêr vir die era waarin dit geskep is¹²⁵, 'n era waarin stroperige, sentimentele kinderstories met sedelesse en kleurkrytsketse voorkeur geniet het. In plaas daarvan om stories vir kinders te skryf, het Geisel eerder dit wat hy geskryf het met hulle *gedeel* en

¹²⁵ Geisel het egter nie sy buitengewone skets- en skryfstyl toegepas om mense te skok nie; dit was doodeenvoudig die styl wat hy van kleins af gebruik het uiting te gee aan sy verbeelding en wat verder ontwikkel het deur sy werk as spotprent-illustreerder (Nel, 2004: 10).

sodoende het hy hulle vertrouwe gewen; kinders het onmiddellik besef dat hulle nie te make het met 'n grootmens wat dink hy weet wat die beste vir hulle is nie, maar eerder met iemand met wie hulle (stout) grappe kan deel. Vandag word Geisel as 'n ramkat van kinderliteratuur beskou, nie net omdat hy soveel sukses behaal het as kinderboekskrywer nie, maar ook omdat hy soos die ongenooide kat in *The cat in the hat* (1957a) in kinders se huise en harte ingekruip het en hulle van verveling gered het deur hulle te wys hóé lekker lees kan wees.

2.3.2.2.1. Die dood van Dick en Jane¹²⁶

In 'n onderhoud met Jonathan Cott in 1983 erken Geisel dat *The cat in the hat* (1957a) die boek is waarop hy die trotsste is: *"It's the book I am the proudest of because it had something to do with the death of the Dick and Jane primers"* (TSG, in Cott, 1983: 25). Amerikaanse kinders moes jare lank met die hulp van Zerna Sharp¹²⁷ se *Dick and Jane*-reeks leer lees omdat dit die enigste leesboekies was wat woorde bevat het met net een of twee lettergrepe, maar dié stories, wat op vervelige, soetsappige beskrywings van Dick, Jane, Susan, Bill en Perky die hond gebaseer was, het nie juis veel gedoen om kinders se leeslus aan te wakker nie. In Mei 1954 het 'n artikel getiteld "The first R" in die tydskrif *Life* verskyn waarin die joernalis, John Hersey, 'pallid primers' (Hersey, 1954: 136) vir kinders se negatiewe gesindheid teenoor boeke blameer: *"In the classroom boys and girls are confronted with books that have insipid illustrations depicting the slicked-up lives of other children. [...] All feature abnormally courteous, unnaturally clean boys and girls"* (Hersey, 1954: 136). Hy vra onder andere hoekom daar nie meer moeite gedoen word om kinders se leeslus te wek deur eerder gebruik te maak van verbeeldingryke illustrasies, soos dié van Tenniel, Howard Pyle, Dr. Seuss of Walt Disney nie (Hersey, 1954: 148).

Hersey was nie die enigste kritikus van die *Dick and Jane*-reeks nie; William Spaulding, die hoof van Houghton Mifflin¹²⁸ se opvoedkundige afdeling, het saamgestem en het Geisel gevra of hy dit nie sal oorweeg om 'n beginnerboek te skryf wat kinders sou inspireer om meer te lees nie en het hom van 'n lys woorde¹²⁹ voorsien wat gewoonlik in beginnerleesboekies verskyn (Weidt, 1994: 43). Geisel het gedink dat dit maklik sou wees om 225 woorde in 'n storie te omskep, maar dit het hom langer as 'n jaar geneem: *"It was like trying to make Strudel without any Strudel. [...] The only job I ever tackled that I found*

¹²⁶ Die *Dick and Jane*-reeks is die Amerikaanse ekwivalent van die Afrikaanse *Boet en Saartjie*-reeks en die Franse *Je lirai bientôt*-reeks wat vroeër gebruik is om kinders te leer lees (Cott, 1983: 3).

¹²⁷ Sharp, wat gedurende die 1920's as 'n konsultant by Scott-Foresman Uitgewers in Chicago gewerk het, het nie self die leesboekies geskryf nie, maar het vorendag gekom met die konsep en die karakters se name en skrywers van dié reeks moes aan haar riglyne voldoen (Cavinder, 1985: 31).

¹²⁸ Bennett Cerf, Geisel se uitgewer by Random House, het Geisel toestemming gegee om 'n teks spesifiek vir Houghton Mifflin se opvoedkundige afdeling te skep, met die vereiste dat Random House die regte vir die boekwinkel-uitgawe van die boek behou. *The cat in the hat* (1957a) was so suksesvol dat Random House dieselfde jaar sy eie afdeling vir beginnerboeke geskep het (sien bylae 1.3).

¹²⁹ Geisel het later beweer dat die tipiese woordeskatlyste wat in beginnerboeke gebruik is nie van toepassing is op moderne kinders nie, aangesien die televisie kinders se woordeskat konstant uitbrei (Morgan en Morgan, 1995: 193-194).

more difficult was when I wrote the Baedeker guide Eskimos use when they travel in Siam" (TSG, in Silvey, 2004: 57). Tog het die skrywer uiteindelik vorendag gekom met *The cat in the hat* (1957a)¹³⁰, 'n storie wat met slegs 220 woorde (Silvey, 2004: 57) die spyker in Dick en Jane se doodskis geslaan het en kinders op 'n jong ouderdom geleer het wat Rudyard Kipling eers laat in sy lewe besef het: "*On a day that I remember it came to me that 'reading' was not 'The cat lay on the mat', but a means to everything that would make me happy*" (Kipling, 2008: 6).

2.4. Versfragmente: "Double the joys that I know"¹³¹

In sekere gevalle oorvleuel kinderliteratuur en kinderverse tot so 'n mate dat 'n teks as 'literatuur' én 'poësie' gedefinieer kan word. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met versverhale wat soos kinderverse lyk en klink, maar soos stories lees (sien 2.3.). Dit is egter ook moontlik dat die grense tussen 'literatuur' en 'poësie' doelbewus oorskry word. Laasgenoemde vind plaas wanneer kinderboekskrywers versfragmente in hulle stories inkorporeer, d.w.s. wanneer skrywers rymende raaisels, liedjies in versvorm en gedigtekste, wat in lengte kan wissel van enkele versreëls tot langer tekste, in hulle stories insluit. Lewis Carroll se *Alice's adventures in wonderland* (1865)¹³² is byvoorbeeld per se 'n storie, maar dit bevat ook 'n aantal gedigte, o.a. "Jabberwocky" en "The walrus and the carpenter", wat mettertyd net so gewild geraak het soos Alice se avontuurverhaal en gereeld in klassieke versversamelings verskyn. Die sporadiese vermeng van prosa en poësie staan bekend as 'prosimetrum': "*Although [...] poets and writers have tended to use one or the other form of poetic and literary expression, either prose or verse, the blending and mixing of verse and prose is widespread in the various poetic traditions of world literature* (Harris & Reichl, 1997: 1).

Prosimetrum kan óf intertekstueel óf intergeneries van aard wees. Intertekstuele prosimetrum verwys na 'n outeur se besluit om versfragmente afkomstig van ander tekste in sy of haar werk in te sluit sonder dat daar noodwendig 'n verband tussen die versfragmente en die teks hoef te wees (Müller, 2005: 173). Byvoorbeeld, Cornelia Funke begin elke hoofstuk in die *Tintenherz*-trilogie (2003, 2005 & 2007) met 'n aanhaling uit verse (en kinder- en jeugboeke) van bekende digters, o.a. Heinrich Heine, Bertolt Brecht, Emily Dickenson, T.S. Eliot en William Yeats. Intergeneriese prosimetrum verwys weer na versfragmente wat deur die outeur geskep word en deel uitmaak van die teks se intrige (Müller, 2005: 173). Intergeneriese prosimetrum word veral aangetref in die kinder- en jeugliteratuur van die 19de

¹³⁰ Die funksie van die Afrikaanse en Franse vertalings van dié versverhaal stem nie ooreen met die oorspronklike doel van die bronteks nie, aangesien die skrywers nie soos Geisel van dié woorde gebruik gemaak het wat gewoonlik in beginnerleesboekies verskyn nie (sien hoofstuk 5).

¹³¹ Kipling, 1993: 133.

¹³² In Afrikaans vertaal as *Die avonture van Alice in Wonderland* (1965) deur André P. Brink en in Frans as *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* (1977) deur Henri Parisot en as *Alice au pays des merveilles* (2010b) deur Rebecca Dautremer.

en vroeë 20ste eeu, o.a. in *The water-babies* (1863) deur Charles Kingsley, *Alice's adventures in wonderland* (1865) deur Lewis Carroll, *Treasure island* (1883) deur Robert Louis Stevenson¹³³, *Just so stories* (1902) en *The jungle book* (1894) deur Rudyard Kipling¹³⁴, *The wind in the willows* (1908) deur Kenneth Grahame¹³⁵, *Peter Pan* (1911) deur J.M. Barrie¹³⁶ en *Winnie the pooh* (1926) deur A.A. Milne¹³⁷. Die gebruik van versfragmente in dié era is geensins vreemd nie, aangesien dit 'n oorblyfsel is van die styl waarin tekste vir jong lesers oorspronklik geskep is, naamlik rymende kwatryne. Skrywers het oorspronklik van rymende kwatryne gebruik gemaak om die memorisering van puriteinse sedelesse te vergemaklik (Dixon, 2006: 1) en dit is later, veral tydens die Victoriaanse era, gebruik om 'n speelse ondertoon aan tekste te verleen en sodoende die didaktiese inhoud van hulle werk te verbloem. Heinrich Hoffmann se *Der Struwwelpeter* (1845)¹³⁸ en Hilaire Belloc se *Cautionary verses* (1907) blyk byvoorbeeld met die eerste oogopslag amusant te wees weens die rym, maar die boodskap van dié gedigtekste, wat jong lesers teen die gruwelike gevolge van swak gedrag waarsku, is allesbehalwe snaaks. Talle kinderboekskrywers in die 19de en vroeë 20ste eeu het versfragmente as 'n ideale manier beskou om belangrike sedelesse op 'n speelse wyse aan jong lesers oor te dra. Kipling gebruik byvoorbeeld in *Just so stories* (1902) versies aan die einde van elke fabel om die sedeles te beklemtoon, terwyl Johanna Spyri se didaktiese versfragmente in *Heidi* (1880)¹³⁹ nie veel aan die verbeelding oorlaat nie (vb. 28):

Voorbeeld 28

Learn A B C without a grudge
Or you'll be brought before the judge.
D E F G must smoothly flow
Or you will get a nasty blow.
If you forget H I J K
The fatal blow will fall to-day.
To learn L M is not a strain
And will prevent a lot of pain.
Remember well N O P Q
Or you'll get what's in store for you.
R S T may save a smack
If you will make a quick attack.
Who still mistakes the U for V
May go where he won't like to be.
If W is still unknown
The stick may come into its own.
X is a cross you may recall
And is easiest of them all.

¹³³ In Afrikaans vertaal as *Skateiland* (2005) deur Janie Oosthuysen en in Frans as *L'île au trésor* (1885) deur André Laurie.

¹³⁴ In Frans vertaal as *Histoires comme ça pour les petits* (1903) en *Le livre de la jungle* (1899) deur Robert d'Humières en Louis Fabulet.

¹³⁵ In Afrikaans vertaal as *Die wind in die wilgers* (1974) deur André P. Brink en in Frans as *Le vent dans les saules* (1993) deur Jacques Parsons.

¹³⁶ In Frans vertaal as *Peter Pan* (2003) deur Yvette Métral.

¹³⁷ In Afrikaans vertaal as *Winnie-die-Pooh* (2007) deur Alba Bouwer en in Frans as *Winnie l'ourson* (1992) deur Jacques Papy.

¹³⁸ In Engels vertaal as *Slovenly Peter* (1935) deur Mark Twain en in Frans as *Pierrot l'Ébouriffé* (1963) deur Laure Grunebaum.

¹³⁹ In Afrikaans vertaal as *Heidi* (1984) deur Selma Eiselen en in Frans as *Heidi* (1934) deur Charles Tritten.

To stop at Y will never do
And all the world will laugh at you.
Who still forgets the Z you know
Straight to the Hottentots will go.
(Spyri, 1993: 142-144)¹⁴⁰

Versfragmente word egter nie net vir didaktiese doeleindes gebruik nie en is meer veelsydig. In sommige gevalle is dit hoofsaaklik dekoratief van aard, soos die liedjies in *The water-babies* (1863) en *The jungle book* (1894), terwyl dit ook gebruik kan word om atmosfeer aan 'n storie te verleen en meer omtrent die karakters se persoonlikhede te onthul. "Dead man's chest"¹⁴¹ in *Treasure island* (1883) en die spookagtige seerowerliedjies in *Peter Pan* (1911) bevat byvoorbeeld 'n spanningselement; elke keer as dié liedjies in die onderskeie stories verskyn, beteken dit dat die wrede, gewetenlose seerowers in die omtrek is en dat iets dramaties gaan gebeur (vb. 29):

Voorbeeld 29

We hear them before they are seen, and it is always the same dreadful song:

"Avast belay, yo ho, heave to,
A-pirating we go,
And if we're parted by a shot
We're sure to meet below!"
(Barry, 1993: 47)

Die lawwe liedjies en versies in *The wind in the willows* (1908) en *Winnie the pooh* (1926) dra weer by tot die lighartige ondertoon van dié stories en beklemtoon die karakters se naïwiteit en lewenslus (vb. 30):

Voorbeeld 30

It's very, very funny,
'Cos I know I had some honey;
'cos it had a label on,
Saying HUNNY.
A goloptious full-up pot too,
And I don't know where it's got to,
No, I don't know where it's gone –
Well, it's funny.
(Milne, 1926: 61-62)

The motorcar went Poop-poop-poop,
As it raced along the road.
Who steered it into a pond?
Ingenious Mr. Toad!
(Grahame, 1993: 152)

¹⁴⁰ Tussen 1882-1959 het dertien verskillende Engelse vertalings van *Heidi* die lig gesien en ongelukkig word daar nie aangedui wie verantwoordelik was vir die onderskeie vertalings nie: "Between 1882 and 1959, thirteen distinct English translations were done, five by British translators and eight by American translators. In three of these cases, the translator was never credited, and subsequent reprints of translations with known translators often omitted translation credit. Thus, it is difficult to identify or date a translation" (Stan, 2010: 1). Die bogenoemde alfabetrympie wat lyfstraf goedpraat is in sekere vertalings herskryf en 'versag'. Interessant genoeg is die verwysing na 'Hottentotte' meestal nie weggelaat nie, waarskynlik omdat dit nie net in die rympie nie, maar ook in die storie voorkom; Peter dring daarop aan dat niemand weet waar 'Hottentotte' woon nie en Heidi belowe om by haar oupa uit te vind omdat hy 'alles omtrent hulle weet' (Spyri, 1986: 268). Die verwysing na 'Hottentotte' verskyn ook in die Duitse bronteks: "Wer zögernd noch beim Z bleibt stehn / Muss zu den Hotentotten gehen!" (Spyri, 2006: 34).

¹⁴¹ Die versfragment "Dead man's chest" wat vir die eerste keer in Stevenson se *Treasure island* (1883) verskyn en oorspronklik net uit 'n strofe bestaan het, is deur die digter Young Ewing Allison in 'n grusame gedig getiteld "Derelict" (1891) omskep.

Talle kontemporêre kinderboekskrywers maak ook van versfragmente gebruik om 'n humoristiese, speelse element aan stories te verleen, soos wat die geval is met die liedjies en rympies in *Pippie Långstrump* (1945)¹⁴² deur Astrid Lindgren en *Liewe Heksie* (1983-1988) deur Verna Vels. Ander verkies weer om versfragmente in monoloë en dialoë te gebruik om die teks vir jong lesers aantrekliker te maak, soos die sorteerhoed in J.K. Rowling se *Harry Potter*-reeks (1997-2007) en sommige karakters in Linda Rode se sprokiesboek *In die Nimmer-immer-bos* (2009). Die gebruik van versfragmente in kinderstories kan selfs 'n teks vir jong lesers toegankliker maak. Terwyl die narratiewe teks gebruik word om die storie te 'vertel', word die versfragmente ingestel om te 'wys' hoe die karakters voel en optree (sien 2.2.3.2.2.): *"The main function of prose is narration, while the role of verse is principally to render the words of the main character in a story (or myth), and hence to express their attitudes, feelings and moods"* (Harris & Reichl, 1997: 4).

Die meeste versfragmente (veral korter versfragmente) in intergeneriese prosimetriese tekste is egter inherent aan die storie, m.a.w. die verse maak nie sin indien dit uit die konteks waarin dit oorspronklik verskyn het, verwyder word nie¹⁴³. Daar is slegs enkele voorbeelde van versfragmente wat as deel van 'n storie ontstaan het, maar mettertyd só gewild geraak het dat dit as outonome tekste voortbestaan, soos wat die geval is met Carroll se bekende bogverse. Mens sou byvoorbeeld kon argumenteer dat baie Afrikaanssprekende jongmense die woorde ken van die versfragment "Ons kyk na Haas Das se nuuskas" wat in Louise Smit se *Haas Das* (1976-1978) verskyn, maar dit is eerder te danke aan die sewe-minute-televisieprogram wat uiters gewild was in die sewentigerjare. Die enkele versfragmente wat wél afhanklikheid verwerf, het almal een aspek gemeen: die skrywer het óf soveel versfragmente geproduseer, óf soveel bekendheid verwerf dat uitgewers besluit het om die verse in kinderversbundels in te sluit. Laasgenoemde is die geval met die woordgenot wat in Roald Dahl se kinderboeke verskyn en saamgebundel is in *Song and Verse* (2005b): *"It's hard to read one of your favorite Dahl books without soon coming across some kind of song or a piece of verse"* (Blake, in Dahl, 2005b: Voorwoord).

¹⁴² In Afrikaans vertaal as *Pippie Langkous* (1972) deur Nerina Ferreira en in Frans as *Mademoiselle Brindacier* (1951) en *Fifi Brindacier* (1995) deur onderskeidelik Marie Loewegren en Alain Gnaedig.

¹⁴³ Aangesien intergeneriese versfragmente gebruik word om die prosateks (die storie) aan te vul, behoort vertalers dieselfde strategieë en graad van aanpassing (sien 3.3.2.2.1 en 3.3.2.3.1.) in sowel die prosateks- as versvertalings toe te pas (sien hoofstuk 6). Indien nie, kan jong doeltekslesers van die vertalings vervreem word. Die bespreking oor Roald Dahl se prosimetrum (hoofstuk 6) word dus nie net tot die vertaling van Dahl se versfragmente beperk nie, aangesien die navorser ook moet bepaal of die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers konsekwent te werk gegaan het en dieselfde vertaalstrategieë in sowel die prosateks- as versvertalings toegepas het.

2.4.1. Geel potlode en goue kaartjies

Roald Dahl, wie se lewe by tye net so dramaties en merkwaardig was soos sy stories¹⁴⁴, word beskou as een van die gewildste skrywers van die 20ste eeu: *"Who survived a wartime aeroplane crash, became a spy, worked in the movies, wrote a James Bond script, married a film star and ended up being the most famous children's writer in the world? Everyone knows the answer to that"* (Dwyer, 2001: 4). Terwyl sy tydgenoot Dr. Seuss met 'n gedenktein tevrede moet wees, is daar 'n hele museum gewy aan dié veelsydige storieverteller, wat ewe bekend is vir sy spanningsvolle kortverhale wat volwassenes laat sidder as sy onnutsige stories en rimpies wat jong lesers hardop laat skater. Hoewel dié eksentrieke skrywer, wat al sy stories met geel potlode neergepen het¹⁴⁵, oorspronklik bekendheid verwerf het vir sy grieselige 'contes cruels' vir volwassenes (Warren, 1985: 120), is dit sy onnutsige kinderboeke wat mettertyd in meer as 40 tale vertaal is¹⁴⁶ (sien bylae 4.1), wat aan hom die titel van *'modern Pied Piper with a magic pen'* besorg het (Hill, 1988: 12). Tog het Dahl geglo dat dit moeiliker is om vir kinders te skryf as vir volwassenes: *"[...] children don't have the concentration of adults and unless you hold them from the first page, they're going to wander away and watch telly or do something else"* (Roald Dahl (RD), in Powling, 1983: 51). Gevolglik was dié bekroonde skrywer, wat altyd eers sy stories op sy eie spruite uitgetoets het¹⁴⁷ (Dwyer, 2001: 5) besonder trots op sy sukses as kinderboekskrywer:

What makes me feel good is having this enormous audience of children. I suppose I could knock on the door of any house where there was a child – whether it was in Britain, Holland, West Germany, France – and say: 'My car's run out of petrol. Could you give me a cup of tea?' and they'd know me. That does make me feel good (RD, in Dunn, 1982: 46).

Sedert die verskyning van sy eerste blitsverkoper¹⁴⁸ *James and the giant peach* (1961)¹⁴⁹ het Dahl jong lesers dermate met klanke, spannende intriges, skreeusnaakse beskrywings en onvergeetlike karakters betower dat kinders van alle ouderdomme¹⁵⁰ jare later steeds aan dié literêre lekkergoed smul:

¹⁴⁴ 'n Gedetailleerde bibliografie van Roald Dahl se prestasies en publikasies verskyn in bylae 1.4.

¹⁴⁵ Tydens sy verblyf in die VSA (bylae 1.4) het Dahl die gewoonte aangeleer om sy stories met geel Ticonderoga potlode op geel skryfpapier neer te pen, 'n gewoonte wat hy vir die res van sy lewe sou behou (Dahl, 1984a: 185): *"One of the nice things about being a writer is that all you need is what you've got in your hand, a pencil and a bit of paper"* (RD, in Powling, 1983: 25).

¹⁴⁶ Die Afrikaanse en Franse vertalings van die versfragmente wat in Roald Dahl se kinderstories verskyn word in hoofstuk 6 bespreek.

¹⁴⁷ Dahl het altyd stories uitgedink om sy kinders te vermaak en het dié waarvan hulle gehou het, neergepen. Volgens hom sou hy dit nooit eers oorweeg het om kinderboeke te skryf as hy nie kinders gehad het nie: *"Had I not had children, I'd not have written books for children, nor would I have been capable of doing so"* (RD, in West, 1988: 109).

¹⁴⁸ Dahl se eerste kinderboek *The Gremlins* het reeds in 1943 verskyn, maar Random House het minder as 5000 kopieë van dié Disney-prenteboek gepubliseer, met die gevolg dat dié boek besonder skaars is. 'n Elektroniese weergawe van *The Gremlins* verskyn op die webwerf RoaldDahlFans.com.

¹⁴⁹ Die Afrikaanse en/of Franse vertalings van Dahl se kinder- en jeugromans verskyn in alfabetiese volgorde in bylae 4.2. Wanneer Afrikaanse en/of Franse vertalings van Dahl se kinder- en jeugromans in dié studie aangehaal word, word die vertaler se naam ook genoem en aangedui met die afkorting 'vert.'

¹⁵⁰ Hoewel jong lesers van alle ouderdomme Dahl se kinderstories geniet is dit oorspronklik geskep vir preadolesente lesers tussen die ouderdom van 7-11, met uitsondering van *Fantastic Mr. Fox* (1970) en *The enormous crocodile* (1978a) wat ook vir jonger lesers vanaf 4 jaar geskik is (Hitchens, 2000: 201).

Come on, old friends, and do what's right!
Come make your lives as bright as bright!
Just take a dose of this delight!
This heavenly magic dynamite!
("Willy Wonka's Wonka-Vite", in Dahl, 1972: 131)

In teenstelling met die karakters in *Charlie and the chocolate factory* (1964) benodig niemand 'n goue kaartjie om Dahl se wonderwêreld te besoek nie; enigeen wat een van sy boeke oopslaan kry onmiddellik toegang tot 'n sprokieswêreld vol reuse, hekse, onnutsige kinders, monsteragtige grootmense en singende diere. Roald Dahl se merkwaardige sukses is grootliks te danke aan sy tegniese vernuf wat te voorskyn kom in sy karakteruitbeelding en die intriges van sy stories (2.4.1.1.) en sy vreeslose vermoë om, ondanks volwassenes se kritiek, alles in sy vermoë te doen om sy jong lesers te laat brul van die lag (2.4.1.2.): "*My main preoccupation when I am writing a story is a constant unholy terror of boring the reader. Consequently, as I write my stories I always try to create situations that will cause my reader to 1) laugh (actual loud belly laughs), 2) squirm, 3) become enthralled, 4) become TENSE and EXCITED and say, "Read on! Please read on! Don't stop!"*" (Dahl, 1997: 410).

2.4.1.1. Smeklekker stories¹⁵¹

Soos Terry Pratchett en Theodor Seuss Geisel (sien 2.3.2.1.) glo Roald Dahl ook dat fantasie 'n onontbeerlike rol in kinders se lewens speel en betreur hy, nes die Groot Sagmoedige Reus in *The BFG* (1982a), die feit dat mense geneig is om net te glo in dit wat hulle kan sien: "*The matter with human beans [...] is that they are absolutely refusing to believe in anything unless they are actually seeing it right in front of their own snozzles*" (Dahl, 1982a: 84). In teenstelling met Billy in *The Minpins* (1991a) se ma wat haar kind verbied om die erf te verlaat en die wêreld te verken, moedig dié skrywer, wat grootgeword het met Noorweegse sprokies en legendes oor mitiese karakters¹⁵², jong lesers aan om vrye teuels te gee aan hulle verbeelding. Laasgenoemde word bewerkstellig deur die feit dat Dahl se fantasieverhale op die werklikheid gegrond is; 'n vriendelike reus eet ontbyt saam met die Koningin van Engeland¹⁵³, 'n slim jakkals troef drie dom boere, hekse vermom hulle as doodgewone vrouens, 'n kameelperd en 'n pelikaan koop 'n huis in 'n krotbuurt en 'n seuntjie word wees gelaat nadat sy ouers tydens 'n inkopietog deur 'n renoster verslind word:

¹⁵¹ Dahl het gereeld gebruik gemaak van nuutskeppinge; 'smeklekker' (Dahl, De Villiers [vert.], 1993: 49) is Mavis de Villiers se Afrikaanse vertaling van 'glummy' (Dahl, 1982a: 55).

¹⁵² Soos die protagonis in *The witches* (1983a), het Dahl se ouma hom gereeld met Noorweegse sprokies en legendes vermaak (Nicholson, 2000: 322): "*My grandmother was Norwegian. The Norwegians know all about witches, for Norway, with its black forests and icy mountains, is where the first witches came from*" (Dahl, 1983a: 6).

¹⁵³ Hoewel 'n groot aantal van Dahl se stories in Engeland afspeel, word die historiese werklikheid in sy werk nie net tot die Britse milieu beperk nie; dit strek oor die oseaan, na die kontinent waar hy oorspronklik sukses as kinderboekskrywer verwerf het, naamlik Amerika. Byvoorbeeld, aan die einde van *James and the giant peach* (1961) word die perskeklip 'n monument in Central Park en aan die einde van *Charlie and the great glass elevator* (1972) ontvang Willy Wonka en die Bucket-gesin 'n uitnodiging om die Withuis te besoek. Laasgenoemde is egter nie vreemd nie, aangesien Dahl sy loopbaan as skrywer in die VSA begin het; hoewel hy in 1960 teruggekeer het na sy geboorteland het die meeste van sy werk eers in die VSA verskyn voordat dit in Engeland gepubliseer is. *The witches* (1983a) speel weer af in Noorweë; Dahl se ouers was beide Noorweërs en as kind het sy gesin altyd vakansies by sy grootouers in Oslo deurgebring (vergelyk bylae 1.4).

But in using magic to empower his readers, Dahl does not create completely fantastic worlds into which readers can escape the likes of Wonderland or Narnia. Instead, he roots his stories very firmly in the real worlds of the middle to lower classes, which his young readers have experienced and can easily recognize. When he then introduces his quirky brand of spell weaving into his otherwise mundane setting, Dahl makes it seem all the more plausible. Magic becomes a viable option in the real world in which the readers live (Donaldson, 2004: 135).

Terwyl daar in Dr. Seuss se versverhale 'n wêreld-in-die-werk (Snyman, 1983: 146) geskep word, is Dahl se kinderboeke eerder stories wat fantasie-elemente bevat, maar in die historiese werklikheid geanker bly: *"Dahl creates low fantasies for children that incorporate fantasy elements in the real or primary world"* (Schober, 2009: 31). Fantasierverhale kan gewoonlik in een van twee subgenres onderverdeel word, naamlik 'high fantasy', soos dié van Dr. Seuss waar 'n nuwe wêreld geskep word, of 'low fantasy'¹⁵⁴, wat afspeel in die historiese werklikheid, maar verskeie fantasie-elemente bevat, o.a. mitiese figure en diere wat praat (Buss & Karnowski, 2006: 114). In sekere gevalle oorskry Dahl egter die grense van 'low fantasy' deur ook 'n wêreld-in-die-werk in sy stories te inkorporeer, o.a. in *James and the giant peach* (1961) en *Charlie and the chocolate factory* (1964). Dié stories begin in die historiese werklikheid, maar die protagoniste betree ook 'n wêreld-in-die-werk, naamlik die reuseperske en Willy Wonka se sjokoladefabriek.

Soos met enige fantasieverhaal kan 'verbeeldingsverhale' (Snyman, 1983: 150) slegs slaag indien die milieu en die karakters geloofwaardig is. Soos reeds genoem, speel die meeste van Dahl se kinderstories in 'n arm of middelklasmilieu af en hoewel sy beskrywings van dié milieus oordryf word vir komiese effek, blyk dit realisties, oftewel logies te wees (sien 2.3.2.1.). Dieselfde geld vir die enkele fantasiewêreld wat die skrywer skep. In *Charlie and the chocolate factory* (1964) skilder Dahl byvoorbeeld twee kontrasterende prentjies, naamlik dié van die historiese werklikheid (Charlie se arm omstandighede) en dié fantasiewêreld (Willy Wonka se sjokoladefabriek). Jong lesers simpatiseer onmiddellik met die jong protagonis wat saam met sy ouers en sy grootouers in 'n houthuisie woon wat net een bed het. Dahl beskryf hóé koud Charlie, wat op die vloer slaap, in die winter kry wanneer yswinde onder die deur inwaai en hóé die kind na sjokolade in plaas van brood, gekookte aartappels en koolsop smag. Willy Wonka se sjokoladefabriek word weer beskryf as 'n kleurvolle, warm plek wat met die allerheerlikste geure gevul is.

Dahl se karakterbeskrywings is net so oortuigend: *"Dahl's character descriptions are wonderful models of how an author brings readers into a book by helping them visualize the character and experience the mood created by the description"* (Dorfman & Cappelli, 2007: 126). Dahl maak veral gebruik van kleurvolle fisieke beskrywings en spesifieke

¹⁵⁴ Lydia Snyman verwys na verhale wat fantasie-element bevat, maar in die realistiese werklikheid afspeel as 'verbeeldingsverhale' (Snyman, 1983: 150).

karaktereienskappe om geloofwaardigheid aan sy karakters te verleen¹⁵⁵ (Sharp, 2006: 515), soos Veruca Salt (die meisie wat altyd alles kry wat sy wil hê) se neulerige stemtoon (*Charlie and the chocolate factory*, 1964), die honger krokodil wat aanhoudend grynsag om sy skerp tande te ontbloot (*The enormous crocodile*, 1978a) en die GSR met sy oorgroot ore wat op 'n 'opgeklitste' manier praat (*The BFG*, 1982a). Dahl se karikatuuragtige voorstellings (Knowles & Malmkjær, 1996: 134) en gebruik van hiperbool stel jong lesers nie net in staat om 'n duidelike beeld van die karakters op te wek nie, maar bewerkstellig ook 'n komiese effek:

When you're writing a book, with people in it as opposed to animals, it is no good having people who are ordinary, because they are not going to interest your readers at all. [...] I find that the only way to make my characters really interesting to children is to exaggerate all their good or bad qualities, and so if a person is nasty or bad or cruel, you make them very nasty, very bad, very cruel. If they are ugly, you make them extremely ugly. That I think is fun and makes an impact (RD, in McCormack, 1988: n.pag.).

In teenstelling met die doodgewone, jong protagoniste wat as onskuldig, goeiehartig en vredeliewende karakters uitgebeeld word¹⁵⁶, word die meeste grootmense wat in Dahl se stories voorkom uitgebeeld as gewetenlose, wrede mense (sien 2.4.1.2. en 6.1.)¹⁵⁷, o.a. James se wrede tantes wat hom sonder rede slaan en slegsê (*James and the giant peach*, 1961), mevrou Twit wat kinders en diere met haar stok bykom (*The twits*, 1980a), die kwaai onderwyser, Captain Lancaster, wat vir Danny pak gee (*Danny, champion of the world*, 1975)¹⁵⁸, George se nare ouma op wie hy uiteindelik wraak neem (*George's marvellous medicine*, 1981a) en Miss Trunchbull wat Matilda se lewe versuur (*Matilda*, 1988a).

Hoewel Dahl se kontrasterende karakterbeskrywing jong lesers onmiddellik in staat stel om hulle met die jong protagoniste te vereenselwig, word die onderskeie karakters ook gebruik om die sprokies-element van 'goed' versus 'kwaad' uit te beeld: "*The morality of his writings is simple, usually a matter of absolute good versus consummate evil – with no shades of gray – and those who fall into the latter category are sure to meet with a swift and horrible end*" (Rees, 1988: 144). Die karakteruitbeelding dra dus ook by tot die spanningselement in Dahl se kinderboeke. Jong lesers weet dat die jong protagoniste uiteindelik hulle moeilike omstandighede te bowe sal kom en sal seëvier en dat die bose karakters sonder uitsondering gestraf sal word: "*All good books have to have a mixture of extremely nasty*

¹⁵⁵ Quentin Blake se illustrasies lewer ook 'n belangrike bydrae tot die karakteruitbeelding. Blake was verantwoordelik vir die illustrasies in *The enormous crocodile* (1978a) en het daarna ál Dahl se kinderboeke geïllustreer, met uistondering van *The Minpins* (1991a), wat illustrasies deur Patrick Benson bevat (Sharp, 2006: 520).

¹⁵⁶ Met uitsondering van die vraatsugtige Augustus Gloop, die bedorwe Veruca Salt, die kougom-kouende Violet Beauregarde en die lui Mike Teavee in *Charlie and the chocolate factory* (1964).

¹⁵⁷ Met uitsondering van enkele volwasse karakters, o.a. Charlie Bucket se ouers en grootouers (*Charlie and the chocolate factory*, 1964), Danny se pa (*Danny, champion of the world*, 1975) en Billy se goeiehartige ouma (*The witches*, 1983a).

¹⁵⁸ In Dahl se outobiografie *Boy: Tales of childhood* (1984a) vertel die skrywer hoe hy gereeld as kind geboelie is: "*All through my school life I was appalled by the fact that masters and senior boys were literary allowed to wound other boys. I couldn't get over it. I never got over it*" (Dahl, 1984a: 145).

people – which are always fun – and some nice people. In every book there has to be someone you can loathe” (Dahl, 1984a: 187).

Soos 'n 11-jarige aanhanger genaamd Anthony opmerk: *“You can always be sure of a Roald Dahl book being a good one because really they are all the same thing wrapped up in a different way”* (Nicholson, 2000: 314). Dié kinderlike waarneming slaan die spyker op die kop; hoewel Dahl sy jong lesers met verskeie uiteenlopende karakters en intriges vermaak, is daar een sentrale tema wat op verskillende wyses in sy werk gemanifesteer word, maar alomteenwoordig is, naamlik die misbruik van mag: *“Dahl’s central concern is power – whether adults exercise it over young children, bigger children over smaller ones, or humans over animals. Many of his stories turn on this concern, reversing what are often arbitrary power relations”* (Sharp, 2006: 521). Sodoende triomfeer onskuld oor korruptheid (*James and the giant peach*, 1961), swak oor sterk (*George’s marvellous medicine*, 1981a en *Matilda*, 1988a) en nederigheid oor welvarendheid (*Charlie and the chocolate factory*, 1964 en *Danny, champion of the world*, 1975). Hoewel Dahl se stories dus 'n belangrike boodskap aan jong lesers oordra, naamlik dat onvriendelikheid nooit ongestraf sal bly nie¹⁵⁹, kry jong lesers glad nie die indruk dat daar vir hulle gepreek word nie, aangesien die stories eenvoudig té snaaks is: *“You can write anything for children as long as you’ve got humour”* (Dahl, 1984a: 179). Dit is juis Dahl se verwronge sin vir humor wat hom so gewild maak by jong lesers en soveel kritiek by volwassenes uitlok (2.4.1.2.).

2.4.1.2. Die groot sagmoedige reus

Hoewel sy kinderboeke se delese bevat, word Dahl gereeld daarvan beskuldig dat sy stories onvanpas is vir jong lesers: *“Characterized by racial stereotyping; violent, gruesome deaths; negative portraits of parents, teachers and other adults; extreme depictions of right and wrong; and crude and vulgar language, the books certainly provide ample material for his detractors”* (Silvey, 2002: 116). Sekere kritici, ouers en opvoedkundiges glo dat die skrywer dubbele standaarde handhaaf en dat sy stories amoreel en gewelddadig is (Knowles & Malmkjær, 1996: 125). Laasgenoemde berus op die feit dat die skrywer hom teen boelies en geweld uitspreek terwyl sy boeke terselfdertyd met grusame geweld bevlek is: *“It is difficult to avoid the feeling that Dahl [...] enjoys writing about violence, while at the same time condemning it”* (Rees, 1988: 144). Dahl se stories wemel van groteske geweld, soos blyk uit die volgende aanhalings uit versfragmente in *Charlie and the chocolate factory* (1964)¹⁶⁰, wat

¹⁵⁹ Dahl het geglo dat sagmoedigheid die belangrikste menslike eienskap is: *“I think probably kindness is my number one attribute in a human being. I’ll put it before any of the things like courage or bravery or generosity or anything else”* (Dahl, 1984a: 179).

¹⁶⁰ Dahl se oorspronklike uitbeelding van die Oompa-Loompas, in Afrikaans vertaal as Oempa-Loempas (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 72), as singende, dansende swart stamlede uit Afrika het veroorsaak dat dié storie as rassisties bestempel is. In Dahl se hersiene weergawe kom die Oompa-Loompas van 'n mitiese land en is hulle voorkoms verander (Hacht en Hayes, 2009: 439).

deur die Kanadese skrywer Eleanor Cameron beskou word as “one of the most tasteless books ever written for children” (Cameron, 1972: 433)¹⁶¹:

Voorbeeld 31

[...] But don't, dear children, be alarmed;
Augustus Gloop will not be harmed,
Although, of course, we must admit
He will be altered quite a bit.
**He'll be quite changed from what he's been,
When he goes through the fudge machine:
Slowly, the wheels go round and round
The cogs begin to grind and pound;
A hundred knives go slice, slice, slice;
We add some sugar, cream and spice;
We boil him for a minute more,
Until we're absolutely sure
That all the greed and all the gall
Is boiled away for once and all [...]**
("Augustus Gloop, Augustus Gloop", in Dahl, 1964: 105)

[...] And very grim it was to hear
In pitchy darkness, loud and clear,
This sleeping woman's great big trap
Opening and shutting, *snap-snap-snap!*
Faster and faster, *chop-chop-chop*,
The noise went on, it wouldn't stop.
**Until at last her jaws decide
To pause and open extra wide,
And with the most tremendous chew
They bit the lady's tongue in two.
Thereafter, just from chewing gum,
Miss Bigelow was always dumb,
And spent her life shut up in some
Disgusting sanatorium [...]**
("Dear friends, we surely all agree", in Dahl, 1964: 128)

Hoewel Dahl se kinderboeke by tye besonder grusaam is, dring die skrywer daarop aan dat sy jong lesers nie negatief beïnvloed word deur die geweld in sy stories nie omdat hy nooit in detail beskryf in watter mate die 'slagoffers' ly nie¹⁶²: “*You never describe any horrors happening, you just say that they do happen. Children who got crunched up in Willy Wonka's Chocolate machine were carried away and that was the end of it and the parents screamed,*

¹⁶¹ Dahl het die volgende kommentaar gelewer in reaksie op Cameron se kritiek: “Mrs. Eleanor Cameron (I had not heard of her until now) has made some extraordinarily vicious comments upon my book Charlie and the Chocolate Factory. [...] The book is dedicated to my son Theo, now twelve years old. Theo was hit by a taxi in New York when a small child and was terribly injured. We fought a long battle to get him where he is today, and we all adore him. So the thought that I would write a book for him that might actually do him harm is too ghastly to contemplate. It is an insensitive and a monstrous implication. Moreover, I believe that I am a better judge than Mrs. Cameron of what stories are good or bad for children. We have had five children. And for the last fifteen years, almost without a break, I have told a bedtime story to them as they grew old enough to listen. That is 365 made-up stories a year, some 5,000 stories altogether. Our children are marvelous and gay and happy, and I like to think that all my storytelling has contributed a little bit to their happiness. The story they like best of all is Charlie and The Chocolate Factory, and Mrs. Cameron will stop them reading it only over my dead body” (Dahl, 1973: 77-78).

¹⁶² Die geweld in Dahl se kinderboeke word ook altyd op 'n humoristiese wyse uitgebeeld: “I do include some violence in my books, but I always undercut it with humour. It's never straight violence and it's never meant to horrify. I include it because it makes children laugh. Children know that the violence in my stories is only make-believe. [...] When violence is tied to fantasy and humour, children find it more amusing than threatening” (RD, in West, 1988: 109). Quentin Blake se humoristiese illustrasies help ook om die geweld te onderspeel.

"Where has he gone?" and Wonka said, "Well, he's gone to be made into fudge", and that's where you laugh, because you don't see it happening, you don't hear the child screaming or anything like that" (RD, in McCormack, 1988: n.pag). In dié opsig stem Dahl se fantasie-verhale ooreen met volksliteratuur, soos Moeder Gans se rympties en sprokies van veral Charles Perrault en die Grimm-broers, waar marteling, moord en dood 'n algemene verskynsel is. Byvoorbeeld, drie blinde muise se sterte word afgekap, 'n ou vrou mishandel haar kroos deur hulle pak te gee en honger bed toe te stuur, drie varkies word een-vir-een deur die wolf verslind, Hansie en Grietjie word deur 'n heks gevange gehou, Aspoestertjie word deur haar stiefma mishandel en Jan vlug van 'n bloeddorstige reus. Volgens die psigoanalise Bruno Bettelheim kan geweld in volksliteratuur verrykend wees, aangesien dit kinders in staat stel om hulle eie vrese te konfronteer en te oorwin. Gevolglik glo hy dat volwassenes daarteen behoort te waak om kinders net aan die 'mooi' dinge in die lewe bloot te stel: *"[...] such one-sided fare nourishes the mind only in a one-sided way, and real life is not all sunny"* (Bettelheim, 1976: 7). C.S. Lewis deel dié siening: *"I think it is possible that by confining your child to blameless stories in which nothing at all alarming happens, you would fail to banish the terrors, and would succeed in banishing all that can ennoble them or make them endurable"* (Lewis, 1969: 216-217).

Roald Dahl onderskat nie jong lesers se begripsvermoë nie en probeer nie om hulle teen die 'wrede' wêreld te beskerm nie, intendeel: *"Dahl intuitively understood that children need a certain level of danger and cruelty in their stories because they need to make sense, in a symbolic way, of their own feelings of anger, hatred and powerlessness"* (Smith, 2007: 50). Laasgenoemde word veral bewerkstellig deurdat die skrywer doodgewone kinders, wat dieselfde ouderdom het as sy doelgehoor, in helde verander:

I generally write for children between the ages of seven and nine. At these ages, children are only semi-civilized. They are in the process of becoming civilized, and the people who are doing the civilizing are the adults around them, specifically their parents and their teachers. Because of this, children are inclined, at least subconsciously, to regard grown-ups as the enemy. I see this as natural, and I often work it into my children's books. That's why the grown-ups in my books are sometimes silly or grotesque (RD, in West, 1988: 110)¹⁶³.

In sekere opsigte stem Dahl se rebelse kinderstories ook ooreen met 'snuiterverse' (sien 2.2.4.), nie net omdat dit wegbreek van die sentimentaliteit en konserwatiewiteit wat kenmerkend was van kinder- en jeugliteratuur van die 20ste eeu nie, maar ook omdat dit in temas en taalgebruik effens kras is: *"Dahl's work helped reinvigorate children's literature, which he rid of its rather staid and precious image. His use of elements from the oral folktale*

¹⁶³ Hoewel Dahl dit as normaal beskou dat preadolescente kinders hulle teen grootmense verset en hy gereeld die spot dryf met gesagsfigure, waarsku hy ook in *Roald Dahl's guide to railway safety* (1991d) sy lesers dat dit volwassenes se plig is om kinders te dissiplineer: *"What the child does not understand is that unfortunately the GIANTS have to do this. It is the only way to bring up a child properly. When you are born you are an uncivilized little savage with bad habits and no manners and it is the job of the GIANTS (your parents and your teachers) to train you and discipline you. The child hates this and resists it fiercely. Yet it has to be done"* (Dahl, 1991d: 3).

tradition – stock characters, a sense of magical possibilities, and often slapstick, violent humor, emphasizing bodily functions – at times approaches pantomime” (Sharp, 2006: 515). Dahl se gebruik van groteske humor word ook deur talle kritici, ouers en opvoedkundiges gekritiseer (West, 2008: 91 en Hitchens, 2000: 165-166), o.a. die ‘bobbeldrou’ gaskoeldrank in *The BFG* (1982a) wat veroorsaak dat mens wipvonke maak (winde laat)¹⁶⁴, die feit dat kinders vir hekse soos vars ‘hondebolle’ ruik (*The witches*, 1983a), Mr. Bean wat in sy neus krap (*Fantastic Mr. Fox*, 1970) en die vrylike gebruik van ‘kru’ woorde soos ‘ass’ (*Matilda*, 1988a) en ‘poo’ (*Esio Trot*, 1990a)¹⁶⁵. Jong lesers put egter genot uit dié tipe weersinswekkende humor, juis omdat dit as taboe beskou word. Soos die 10-jarige James opmerk: “Roald Dahl is popular because he writes things no other author would dream of writing like ‘the children ran off smiling with their buttocks shining in the sun’. No other book for children that I’ve read has something as rude as that written in it” (Nicholson, 2000: 322). Dahl verdedig sy gebruik van groteske humor deur te verduidelik dat jong kinders outomaties aangetrokke word tot dié tipe humor en dat dit hom ook in staat stel om volwassenes te ‘humaniseer’¹⁶⁶: “Children regard bodily functions as being both mysterious and funny, and that’s why they often joke about these things. Bodily functions also serve to humanize adults. There is nothing that makes a child laugh more than an adult suddenly farting in a room. If it were a queen, it would be even funnier” (RD, in West, 1992: 84). Dié siening word gestaaf deur die gewildheid van kontemporêre kinderstories waarin dieselfde tipe humor verskyn, soos Babette Cole se versverhale *Hair in funny places* (1999) en *The silly, slimy, smelly, hairy book* (2001), Werner Holzwarth se immergewilde *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* (1989)¹⁶⁷ en Daniela Kulot-Frisch se *Nasebohren ist schön* (1996)¹⁶⁸.

Talle akademië glo, soos Dahl, dat dit normaal is vir jong kinders om behep te raak met groteske humor. Die kindersielkundige Paul E. McGhee skryf byvoorbeeld in *Humor: Its origins and development* (1979) dat ouers eintlik verantwoordelik is vir die feit dat toiletgewoontes in ’n taboetema verander het: “Parents seem to be very concerned about

¹⁶⁴ In die Afrikaanse vertaling het Mavis de Villiers ‘frobscottle’ as ‘bobbeldrou’ en ‘whizzpopping’ as ‘wipvonke’ vertaal (Dahl, 1993: 49).

¹⁶⁵ Die mees eksplisiete groteske, Dahleske humor verskyn in sy versbundels *Revolting rhymes* (1982b), *Dirty beasts* (1983b), *Rhyme stew* (1989) en *Roald Dahl’s revolting recipes* (1994). Dié versbundels is soortgelyk aan Philip de Vos en Jaco Jacobs se ‘snuiterverse’, onderskeidelik saamgebundel in *Mallemeuleman* (2004) en *’n Brulpadda in my tas* (2008).

¹⁶⁶ Dahl glo dat volwassenes neig om te vergeet dat hulle ook, eens op ’n tyd, vir dieselfde tipe grappies gelag het: “I am totally convinced that most grown-ups have completely forgotten what it was like to be a child between say five and ten. They all think they can remember. Parents think they can remember and so do teachers. Some of course actually can, but very few. [...] I can remember exactly what it was like. I am certain I can. If I couldn’t I would not be able to write my sort of books for children” (Dahl, 1991d: 1).

¹⁶⁷ In Engels vertaal (vertaler onbekend) as *The story of the little mole who knew it was none of his business* (1994), in Afrikaans vertaal deur Linda Rode as *Die storie van die molletjie wat wou weet wie op sy kop gedinges het* (2002) en in Frans vertaal deur Gérard Moncomble as *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête* (2004).

¹⁶⁸ In Afrikaans vertaal deur Linda Rode as *Neusboor is lekker* (1997a) en in Frans vertaal deur Chloë Moncomble as *Les doigts dans le nez* (1997b).

just when and where these acts occur and become very upset when they occur at the wrong place or the wrong time. Even the most easy-going parents may be embarrassed or angered at untimely mess” (McGhee, 1979: 80). Ouers se optrede kan aanleiding gee tot angsgevoelens en jong kinders gebruik gereeld humor om hulle vrese te verwerk (West, 2008: 92). Dié tipe humor sou waarskynlik nie so gewild geraak het indien dit nie as ongehoord beskou is nie:

Voorbeeld 32

‘Everyone is whizzpopping, if that’s what you call it,’ Sophie said. ‘Kings and Queens are whizzpopping. Presidents are whizzpopping. Glamorous film stars are whizzpopping. Little babies are whizzpopping. But where I come from, it is not polite to talk about it.’
 ‘Redunculous!’ said the BFG. ‘If everyone is making whizzpoppers, then why not talk about it?’
 (Dahl, 1982a: 55).

Roald Dahl se humor word egter nie net tot die groteske beperk nie. Die één aspek van die kontroversiële skrywer se werk wat selfs volwassenes beïndruk, is sy uiters kreatiewe, humoristiese taalgebruik: *“Roald Dahl has an extraordinary and inventive way with language. In his hands it sparkles with wit and assumes a life of its own – open to endless possibilities of meaning”* (Faundez, s.a.: 4). Dahl maak gebruik van die volgende verstegniese aspekte om humor te bewerkstellig, naamlik rym en metrum (2.4.1.2.1.), vergelyking en metafoor (2.4.1.2.2.), onomatopée (2.4.1.2.3.) en woordspel (2.4.1.2.4.).

2.4.1.2.1. Rym en metrum

Soos reeds genoem, is ’n groot aantal van Roald Dahl se kinderboeke prosimetries van aard, o.a. *James and the giant peach* (1961), *Charlie and the chocolate factory* (1964), *Fantastic Mr. Fox* (1970), *Charlie and the great glass elevator* (1972), *The enormous crocodile* (1978a), *The twits* (1980a), *George’s marvellous medicine* (1981a), *The witches* (1983a) en *The giraffe and the pelly and me* (1985a). Die gedroegies in Dahl se eerste kinderboek *The Gremlins* (1943) praat selfs in rymende sinne. Dahl maak meestal gebruik van rymende koeplette, hoewel die lengte van sy versfragmente en verse wissel van enkele versreëls tot heelwat langer gedigte. Die gebruik van rymende versfragmente stel die skrywer in staat om ritme en ’n musikale ondertoon aan sy stories te verleen en dien een van vier funksies. Eerstens word versfragmente by tye aangewend om ’n sedeles aan jong lesers te kommunikeer. Byvoorbeeld, in “The most important thing we’ve learned” in *Charlie and the chocolate factory* (1964) waarsku die skrywer jong lesers dat hulle nie soveel tyd voor die televisie moet bestee nie, aangesien dit hulle verbeeldingsvermoë inperk (vb. 33):

Voorbeeld 33

[...] IT ROTTS THE SENSES IN THE HEAD!
 IT KILLS THE IMAGINATION DEAD!
 IT CLOGS AND CLUTTERS UP THE MIND!
 IT MAKES A CHILD SO DULL AND BLIND

HE CAN NO LONGER UNDERSTAND
A FANTASY, A FAIRYLAND!
HIS BRAIN BECOMES AS SOFT AS CHEESE!
HIS POWERS OF THINKING RUST AND FREEZE!
HE CANNOT THINK – HE ONLY SEES! [...] ¹⁶⁹
("The most important thing we've learned", in Dahl, 1964: 172)

Tweedens is sekere versfragmente opvoedkundig van aard. Byvoorbeeld, in "The nicest creatures in the world" in *James and the giant peach* (1961) leer jong lesers op 'n speelse wyse meer oor insekte soos duisendpote, erdwurms, sprinkane, glimwurms en spinnekoppe (vb. 34):

Voorbeeld 34

"And here we have Miss Spider
With a mile of thread inside her
Who has personally requested me to say
That she's NEVER met Miss Muffet ¹⁷⁰
On her charming little tuffet –
If she had she's NOT have frightened her away.
Should her looks sometimes alarm you
Then I don't think it would harm you
To repeat at least a hundred times a day:
'I must NEVER kill a spider
I must only help and guide her
And invite her in the nursery to play.'" [...]
("My friends, this is the Centipede", Dahl, 1961: 147)

Derdens word versfragmente ingestel om op 'n humoristiese wyse meer omtrent die karakters se geaardhede en fisieke voorkoms aan jong lesers te openbaar. Byvoorbeeld, in "I look and smell, as lovely as a rose" in *James and the giant peach* (1961) stry die twee nare, hooghartige tantes met mekaar oor wie nou eintlik die mooiste is (vb. 35):

Voorbeeld 35

"I look and smell," Aunt Sponge declared, "as lovely as a rose!
Just feast your eyes upon my face, observe my shapely nose!
Behold my heavenly silky locks!
And if I take off both my socks
You'll see my dainty toes."
"But don't forget," Aunt Spiker cried, "how much your tummy shows!"
Aunt Sponge went red. Aunt Spiker said, "My sweet, you cannot win,
Behold MY gorgeous curvy shape, my teeth, my charming grin!
O, beauteous me! How I adore
My radiant looks! And please ignore
The pimple on my chin."
"My dear old trout!" Aunt Sponge cried out, "You're only bones and skin!" [...]
("I look and smell, as lovely as a rose", in Dahl, 1961: 13)

¹⁶⁹ Roald Dahl gebruik, nes Dr. Seuss, gereeld blokletter en skuins- en vetdruk om sekere woorde en idees in sy stories te beklemtoon.

¹⁷⁰ Dahl verwys soms na bekende karakters uit kinderrympies en sprokies in sy stories, o.a. Miss Muffet in *James and the giant peach* (1961) en Jack (van "Jack and the bean stalk") in *The BFG* (1982a). Sy versbundel *Revolting rhymes* (1982b) is herskrywings van bekende sprokies en kinderverse, o.a. "Rooikappie en die wolf", "Hansie en Grietjie", "Jack and Jill" en Edward Lear se bogvers "The owl and the pussycat".

Laastens verskaf die versfragmente ook 'n spanningselement. Die opbouende ritme verhoed byvoorbeeld dat jong lesers vashaak by 'n spesifieke grusame beeld en dwing hulle om verder te lees, terwyl die ligte ondertoon die geweld in die stories onderspeel (vb. 36):

Voorbeeld 36

Down vith children! Do them in!
Boil their bones and fry their skin!
Bish them, sqvish them, bash them, mash them!
Brrreak them, shake them, slash them, smash them! [...]
("Down vith children!", in Dahl, 1983a: 79)

2.4.1.2.2. Vergelyking en metafoor

Dahl maak gereeld gebruik van vergelykings en metafore om jong lesers se verbeelding te aktiveer en hulle in staat te stel om duidelike beelde op te roep. Die vergelykings en metafore in Dahl se stories verleen ook humor aan sy karakteruitbeelding (vb. 37):

Voorbeeld 37

Aunt Sponge was terrifically fat,
And tremendously flabby at that.
Her tummy and waist
Were **as soggy as paste** –
It was worse on the place where she sat! [...]

Aunt Spiker was **thin as wire**,
And **dry as bone**, only drier.
She was so long and thin
I you carried her in
You could use her for poking the fire! [...]
("Aunt Sponge was terrifically fat", in Dahl, 1961: 102)

2.4.1.2.3. Onomatopée

Onomatopée blyk een van Roald Dahl se gunsteling verstegniese aspekte te wees en word gebruik om atmosfeer aan sy stories te verleen en jong lesers te vermaak. Die Groot Sagmoedige Reus se 'opgeklitste' taalgebruik is besaai met klanknabootsende nuutskappings soos, 'whizzpopping', 'pifflefizz', 'splatchwinkling' en 'buzzbombs' (Dahl, 1982a: 44, 55, 60 & 115). Dahl maak ook in sy bogvers "In the quelchy quaggy sogmire"¹⁷¹ gebruik van onomatopeïese nuutskappings om 'n somber atmosfeer te skep en die slymerige ondiere te beskryf (vb. 38):

Voorbeeld 38

In the quelchy quaggy sogmire,
In the mashy mideous harshland,
At the witchy hour of gloominess,
All the grobes come oozing home.
You can hear them softly slimeing,
Glissing hissing o'er the slubber,
All those oily boily bodies

¹⁷¹ Dié gedig herinner baie aan Lewis Carroll se bogvers 'The Jabberwocky'.

Oozing onward in the gloam.

So start to run! Oh, skid and daddle
Through the slubber slush and sossel!
Skip jump hop and try to skaddle!
All the grobes are on the roam!
("In the quelchy quaggy sogmire", in Dahl, 1972: 62)

2.4.1.2.4. Woordspel

Dahl se pittige gebruik van woordspel is gewoonlik gebaseer op homofone en homonieme¹⁷² en sorg vir groot leesgenot. In *The giraffe and the pelly and me* (1985a) sien Billy dat iemand die volgende woorde in die venster van die vervalde lekkergoedwinkel geveer het: "FOR SAIL". Wanneer die diere egter die winkel koop, verskyn 'n nuwe boodskap: "SOLED" (Dahl, 1985a: 1). In *The BFG* (1982a) verwys die Groot Sagmoedige Reus weer na mense as 'human beans' (Dahl, 1982a: 46) en raak hy deurmekaar met lande se name wat soos diere en voorwerpe klink, o.a. mense van 'Wales' proe soos walvisse, dié van 'Jersey' soos truie en dié van 'Wellington' soos stewels (Dahl, 1982a: 18-19). In *The BFG* (1982a) voer Dahl, tot jong lesers se vermaak, sy woordspel selfs verder deur gebruik te maak van kreatiewe malapropismes, spoonerismes¹⁷³, portmanteau-woorde¹⁷⁴ en doelbewuste spel- en taalfoute. Die Groot Sagmoedige Reus verwys byvoorbeeld na die skrywer Charles Dickens as 'Dahl's Chickens' (Dahl, 1982a: 95) en skep sy eie, unieke figuurlike uitdrukkings, o.a. "*still as a starfish*" i.p.v. 'still as a mouse' (Dahl, 1982a: 70), "*deliver us from weasels*" i.p.v. 'deliver us from evil' (Dahl, 1982a: 71) en "*once in a blue baboon*" i.p.v. 'once in a blue moon' (Dahl, 1982a: 75). Die taalfoute wat dié simpatieke karakter begaan, beklemtoon natuurlik ook sy kinderlike onskuld. Sy handgeskrewe etikette op die bottels wat met drome gevul is, wemel byvoorbeeld van spel- en grammatikale foute (vb. 39):

Voorbeeld 39

I **is** making myself a **marvelus** pair of suction boots and when I put them on I **is** **abel** to walk strate up the **kitshun** wall and across the ceiling. Well, I **is** walking upside down on the ceiling **wen** my big sister comes in and she **is** **starting** to yell at me as she always does, yelling **wot** on earth **is** **you** doing on the ceiling and I **looks** down at her and I **smiles** and I **says** I told you you **was** driving me up the wall and now you **has** done it.
(Dahl, 1982a: 89)

Dahl daag ook sy jong lesers se linguistiese begripsvermoë in sy stories uit. In *Esio Trot* (1990a) raak 'n wewenaar verlief op 'n weduwee en voorsien hy haar van towerspreuke wat haar skilpad sal laat groei. Dié skreeusnaakse towerspreuke is eintlik net woorde wat agterstevoor geskryf is (vb. 40):

¹⁷² Homofone verwys na woorde met verskillende betekenisse wat eenders klink, maar anders gespeld word, terwyl homonieme verwys na woorde met verskillende betekenisse wat eenders klink én dieselfde spelvorm het (Cleary, 2007: n.pag.).

¹⁷³ Die term 'malapropisme' verwys na doelbewuste taalflaters, bv. 'horriblest' i.p.v. 'most horrible', 'Your Majester' i.p.v. 'Your Majesty' en 'bellypoppers' i.p.v. 'helicopters' (Dahl, 1982a: 59, 139, 156). 'Spoonersime' verwys weer na die doelbewuste verwisseling van letters of lettergrepe, bv. 'thirstbloody' i.p.v. 'bloodthirsty' en "*before you can say rack jobinson*" i.p.v. 'before you can say Jack Robinson' (Dahl, 1982a: 173, 174).

¹⁷⁴ 'Portmanteau-woorde' (sien ook 3.3.2.3.2.4.) verwys na die samesmelting van een of meer woorde (De Roubaix, 2010: 130), bv. 'chiddlers', wat saamgestel is uit 'children' en 'toddlers' (Dahl, 1982a: 63).

Voorbeeld 40

Mrs. Silver caught the paper and held it up in front of her. This is what she read:

ESIO TROT, ESIO TROT,
TEG REGGIB REGGIB!
EMOC NO, ESIO TROT,
WORG PU, FFUP PU! TOOHS PU!
GNIRPS PU, WOLB PU, LLEWS PU!
EGROG! ELZZUG! FFUTS! PLUG!
TUP NO TAF, ESIO TROT, TUP NO TAF!
TEG NO, TEG NO! ELBBOG DOOF!

"What does it mean?" she asked. "Is it another language?"

"It's tortoise language," Mr. Hoppy said. "Tortoises are very backward creatures. Therefore they can only understand words that are written backwards. That's obvious, isn't it?"

"I suppose so," Mrs. Silver said, bewildered.

"Esio trot is simply tortoise spelled backwards," Mr. Hoppy said. "Look at it." [...]

Mrs. Silver examined the magic words on the paper more closely. "I guess you're right," she said. "How clever. But there's an awful lot of poos in it. Are they something special?"

"Poo is a very strong word in any language," Mr. Hoppy said [...]

(Dahl, 1990a: 17)

Hoewel Roald Dahl as een van die mees kontroversiële kinderboekskrywers van die 20ste eeu beskou word, bestaan daar geen twyfel dat dié talentvolle storieverteller jong lesers amuseer én stimuleer nie. Dahl hou nie sy jong lesers gevange in 'n ou bekende, vervelige omgewing soos wat Billy se ma in *The Minpins* (1991a) en sy tydgenote gemaak het nie. Inteendeel, dié groot sagmoedige reus maak die hekkie wawyd oop en moedig kinders aan om vrye teuels te gee aan hulle verbeelding, sodat hulle, nes die Koningin se soldate in *The BFG* (1982a), van die atlas se bladsye af kan vlieg, na 'n skreeusnaakse wêreld waar woorde álles moontlik maak.

2.5. Samevatting

Uit die gedetailleerde analise van Moeder Gans se kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se versfragmente blyk dit dat dié drie tot dusvêr verwaarloosde genres kinderverse besonder verrykend is, maar ook 'n enorme uitdaging vir vertalers bied. Dit is slegs in uitsonderlike gevalle moontlik om die oorspronklike metrum en rympatrone in die versvertalings oor te dra omdat metrum en rym, nes taal, kultuurgebonde is. Nietemin behoort vertalers daarna te streef om metriese berymings te skep omdat dit gebruik word om die vermaaklikheidswaarde van kinderverse te verhoog en die tekste toegankliker te maak vir jong lesers. Wat betref die vertaling van kinderverse wat groteske geweld en sedelesse bevat, soos sekere kinderrympies en versfragmente wat in Dahl se prosimetriese tekste verskyn, is dit veral belangrik om metriese patrone te gebruik wat dieselfde effek as die oorspronklike metrum verrig, aangesien dit jong lesers se gesindheid teenoor die teks negatief kan beïnvloed en kan verhoed dat jong lesers vashaak by beelde wat hulle kan ontstel, soos katte wat mekaar verskeur (sien vb. 99) en amper deur stout seuns versuip word (vb. 137) en kinders wat in stukkies gekerf word (sien vb. 31) en deur hekse verbrand, vermorsel en verpulp word (sien vb. 36). Metafore, woordspel en onomatopoeë behoort ook

nie direk vertaal te word nie omdat dit die rymskema en metriese patroon van die versvertalings, wat dieselfde effek as die brontekste behoort te bewerkstellig, maar nie noodwendig met dié van die brontekste hoef ooreen te stem nie, negatief kan beïnvloed en die vermaaklikheidswaarde van die verse drasties kan laat afneem. Die vertaalbenadering vir die vertalers van kinderverse behoort dus nie formeel óf linguisties van aard te wees nie, aangesien dit onmoontlik sou wees om samehangende, selfstandige tekste te skep indien vertalers slegs daarop fokus om verstegniese aspekte direk uit die brontekste in die doeltekste oor te dra of indien die klem op woord-vir-woord- (of versreël-vir-versreël-) vertalings val. Hoewel sekere poëtiese aspekte, soos metrum, rym, alliterasie en beeldspraak, 'n belangrike rol speel om die vermaaklikheidswaarde van kinderverse te verhoog, behoort die geslaagdheid van versvertalings nie net gemeet te word aan die suksesvolle oordrag van stilistiese aspekte nie, maar ook deur te bepaal of die skopos (doel) van die versvertalings vervul word. Laasgenoemde is slegs moontlik indien vertalers ag slaan op sowel die doelgehoor se leesbehoefte as hulle verwysingsraamwerk en taalvaardigheid.

Aangesien Moeder Gans se kinderrympies, Theodor Seuss Geisel se versverhale en Roald Dahl se prosimetriese kinderstories onderskeidelik as prenteboeke (Dr. Seuss se versverhale) en geïllustreerde tekste (Moeder Gans se rympies en Roald Dahl se kinderboeke) geklassifiseer word, moet vertalers ook daarteen waak dat die verbale teks (die vertaling) nie van die visuele teks (illustrasies) afwyk nie omdat dit jong doeltekslesers kan verwar en die ontvangs van die vertalings in die doelsisteem kan benadeel. Die vertaling van Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum is nog ingewikkelder, aangesien die vertalers nie net ag moet slaan op sowel die inhoud, funksie en vermaaklikheidswaarde van die verse as Quentin Blake se illustrasies nie, maar ook die prosateksgedeeltes (die storie self) in gedagte moet hou (sien hoofstuk 6) en konsekwent te werk moet gaan om dieselfde strategieë in sowel die prosateks- as versvertalings toe te pas. Die verskillende vertaalteoretiese strategieë wat toegepas kan word om probleme wat tydens die vertaling van dié kinderverse kan opduik, op te los, word breedvoerig in hoofstuk 3 bespreek, voordat die bestaande Afrikaanse en Franse vertalings van dié gedigtekste onder die loep geneem word (hoofstuk 4, 5 en 6).

HOOFSTUK 3

Literatuurstudie

“Ek kap ’n blok in hierdie land, sy spaanders spat in anderland”
(Rode, 2009: Voorwoord)

3.1. Inleiding: ’n Versoek aan vertaalteoretici

In 1982 het die Duitse vertaalteoretikus Katharina Reiss die volgende stelling gemaak oor die vertaling van kinder- en jeugliteratuur: *“For centuries critics have been concerned with both the theory and the practice of the complicated and complex phenomenon of translation, but scarcely anything has been said about the translation of books for children and young people”* (Reiss, 1982: 7). ’n Dekade later het die Finse navorser en vertaler Riitta Oittinen steeds die afwesigheid van navorsing in dié veld betreur: *“As to the translation of children’s literature and its theoretical basis, little research has been conducted on this subject world-wide”* (Oittinen, 1993: 11). Eithne O’Connell (1999) wonder ook waarom daar so min akademiese belangstelling in die vertaling van kinder- en jeugliteratuur is, veral omdat dié sisteem so bedrywig blyk te wees: *“Children’s literature has long been the site of tremendous translation activity and so it has come as something of a surprise to me to discover recently the extent to which this area remains largely ignored by theorists, publishers and academic institutions involved in translation research and training”* (O’Connell, 1999: 208). Nietemin het die Sweedse navorser Göte Klingberg, wat as een van die voorstanders vir die bestudering van vertalings in die kinder- en jeugliteratuur beskou word, reeds in die tagtigerjare ’n versoek tot vertaalteoretici en -akademici gerig om meer aandag aan dié veld te gee en die volgende studies te onderneem (Klingberg, 1986: 9):

1. Statistiese studies om te bepaal watter lande (tale) se kinder- en jeugliteratuur as brontekste vir ander kulture dien;
2. Studies oor die ekonomiese en tegniese probleme wat gewoonlik met die produksie van vertalings gepaardgaan;
3. Studies wat die redes bepaal waarop die keuse van brontekste berus;
4. Studies oor kontemporêre vertaalmetodes en die spesifieke probleme wat vertalers van kinder- en jeugliteratuur in die gesig staar; en
5. Studies wat op die ontvangs en invloed van vertalings in die doelsisteme fokus.

Navorsers en akademici toon mettertyd meer belangstelling in die domein, maar die uitgangspunt van die meeste studies berus op die identifisering en analise van die verskillende faktore wat spesifiek ’n rol speel in die vertaling van kinder- en jeugliteratuur.

Volgens Reiss is daar drie belangrike faktore wat die vertaling en ontvangs van tekste, bestem vir jong lesers, beïnvloed en wat as grondslag behoort te dien vir verdere studie in dié unieke veld (Reiss, 1982: 7-8):

1. Die vertaling van kinder- en jeugliteratuur is asimmetries van aard, aangesien volwassenes tekste vertaal wat deur volwassenes vir jong doeltekslesers geskep word;
2. Vertalers verkeer onder druk om uitgewers, ouers en opvoedkundiges se voorskrifte te handhaaf, m.a.w. daar word van vertalers van kinder- en jeugliteratuur verwag om doelt tekste te produseer wat ooreenstem met die doelkultuur se norme en konvensies wat betref die temas, taalgebruik en opvoedkundige beginsels; en
3. Jong doeltekslesers se beperkte wêreldkennis en lewenservaring speel 'n bepalende rol in die vertaler se keuse van vertaalstrategieë, aangesien vertalers daarteen moet waak om tekste te produseer wat in temas en taalgebruik toeganklik is vir jong lesers.

Dié faktore, wat sowel die vertaling van tekste vir jong doeltekslesers en die produksie van kinder- en jeugliteratuur in die algemeen beïnvloed, word hier onder die loep geneem om te bepaal watter (vertaal)teoretiese benaderings en strategieë toegepas kan word om 'n meer suksesvolle resepsie van die doelt eks in die doelkultuur te verseker. In die eerste gedeelte van dié literatuurstudie word die ekstratekstuele faktore wat 'n bepalende rol speel in die produksie van kinder- en jeugliteratuur aan die hand van die polisisteepteorie (3.2) bestudeer, gevolg deur 'n bespreking van die posisie van sowel die kinder- en jeugliteratuursisteepte as vertalings van dié sisteepte binne die groter literêre sisteepte. Deur middel van 'n funksionalistiese (3.3.1.) en deskriptiewe (3.3.2.) benadering tot die vertaling van kinder- en jeugliteratuur word die verskillende faktore en norme geïdentifiseer wat die vertaalproses beïnvloed en uiteindelik die ontvangs van die doelt eks in die doelsisteepte bepaal, en word die onderskeie vertaalstrategieë wat spesifiek op die vertaling van dié sisteepte van toepassing is, in diepte bespreek. Die verskillende vertaalstrategieë van toepassing sluit in Lawrence Venuti se vertaalkonsepte van 'domestikering' en 'vervreemding' (3.3.2.2.1. en 3.3.2.2.2.), Andre Lefevere se benadering van herskrywing as 'n vorm van vertaling (3.3.2.3.1.) en Göte Klingberg se grade van 'kulturele herskrywing' (3.3.2.3.1.1.-3.3.2.3.1.6).

3.2. Die polisisteepteorie

In die sewentigerjare het die Israeliese navorser Itamar Even-Zohar vorendag gekom met 'n alternatief tot die ahistoriese en teksgeoriënteerde benaderings tot literatuur wat die literêre veld tot ongeveer 1980 oorheers het (Codde, 2003: 91). Dié dinamiese, funksionele benadering tot literatuur, wat bekend staan as die polisisteepteorie, het oorspronklik ontstaan om spesifieke probleme in vertaalteorie te hanteer en word vandag steeds beskou

as 'n toeganklike model om die verhoudings tussen verskillende kulturele sisteme, sowel as tussen die onderskeie subsisteme van enige kulturele sisteem, te bestudeer en te verklaar¹⁷⁵: “[The] ambition of PS was not at all to offer an attractive theoretical model for its own sake, but to provide scholarship with contents and tools that would allow a better and more systematic analysis of traditional, literary or cultural phenomena” (Lambert, 1995: 115). Die polisisteemteorie is gegrond op die siening dat, hoewel literatuur 'n sisteem¹⁷⁶ in eie reg is, dit nie in isolasie staan nie, maar deel uitmaak van 'n netwerk (sub)sisteme wat interafhanklik is van mekaar (Even-Zohar, 1990: 11)¹⁷⁷. Literatuur is m.a.w. nie bloot 'n statige, statiese konsep nie, maar eerder “a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (Even-Zohar, 1990: 11). Gevolglik behoort literatuur, soos enige isoleerbare deel van 'n kultuur, in wisselwerking met ander sisteme beskou te word – nie net literêre sisteme nie, maar ook ekonomiese, politieke en sosiale sisteme (Even-Zohar, 1990: 13)¹⁷⁸. Even-Zohar bied twee definisies vir die literêre sisteem (Even-Zohar, 1990: 28):

The network of relations that is hypothesized to obtain a number of activities called “literary”, and consequently these activities themselves observed via the network.

En / of:

The complex of activities, or any section thereof, for which systematic relations can be hypothesized to support the option of considering them “literary”.

¹⁷⁵ Die polisisteemteorie is gegrond op die teorieë van Russiese Formaliste, o.a. Victor Shklovsky, Roman Jakobson en Jurij Tynjanov, wat teen ongeveer 1915 in Moskou bedrywig was. Die Russiese Formaliste, wat teen biografiese, psigologiese en sosiologiese interpretasies van literêre werke gekant was (Van Gorp, Ghesquiere, Delabastita en Flamend, 1998: 170), het daarna gestreef om taal in sistemiese terme te ondersoek en lig te werp op die definieerbare eienskappe van literatuur, oftewel poëtiese taal (Even-Zohar, 1990: 1-2). Volgens dié beskouing verskil die taalgebruik in literatuur van enige ander vorme van taalgebruik, aangesien vervreemding (ostranenie) gebruik word om taal doelbewus ingewikkeld en dubbelsinnig te maak (Jefferson, 1986: 27). Die Russiese Formaliste glo dat literatuur (die poëtiese werk) as 'n funksionele struktuur hanteer moet word en dat die verskillende elemente van dié struktuur slegs in verhouding met die geheel bestudeer kan word (Jefferson, 1986: 51). Die vernaamste verskil tussen die Russiese Formaliste se versameling teorieë en Even-Zohar se polisisteemteorie is dat die werk van die Russiese Formaliste hoofsaaklik deskriptief (teoreties) van aard was, terwyl Even-Zohar se navorsing, wat van vertaling as uitgangspunt gebruik maak, 'n toeganklike model vir navorsers bied en dit sodoende moontlik maak om die interaksie tussen o.a. taal, literatuur en kultuur te bestudeer (Lambert, 1995: 111). Een van Even-Zohar se leerlinge, Gideon Toury (sien 3.3.2), was verantwoordelik vir die eerste amptelike, gepubliseerde toepassing van die polisisteemteorie op literêre vertaling (Lambert, 1995: 8).

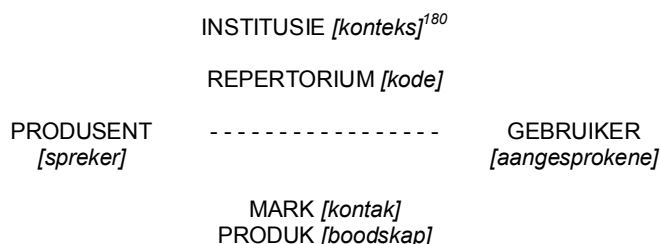
¹⁷⁶ Tynjanov het in 1929 vir die eerste keer van die term ‘sisteem’ gebruik gemaak om te verwys na 'n struktuur van elemente wat bestaan uit 'n groot aantal lae wat mekaar oorvleuel en onderling beïnvloed (Shuttleworth, 2009: 176). Even-Zohar definieer dié term as “the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables” (Even-Zohar, 1990: 27).

¹⁷⁷ Teenoor 'n geslote sisteem, wat geen interaksie met sy omgewing het nie, is die polisisteem 'n oop, dinamiese en heterogene sisteem: “its concept of an open, dynamic and heterogeneous system is perhaps more able to encourage the emergence of favorable conditions to allow the discovery power of relational thinking” (Even-Zohar, 1997: 17).

¹⁷⁸ Dié beskouing impliseer byvoorbeeld dat kinder- en jeugliteratuur nie as 'n verskynsel (sisteem) op sy eie bestudeer moet word nie, maar eerder in verhouding tot ander sisteme (Van der Westhuizen, 1999: 136, Carta, 2008: 38 en Bottigheimer, 1998: 192).

Daar bestaan verskeie ekstratekstuele (makro)faktore (sien figuur 1) wat die sisteem kan beïnvloed en gevolglik behoort die teks nie as die enigste (of belangrikste) faset van die literêre sisteem beskou word nie (Even-Zohar, 1990: 33). Ten einde die netwerk van die literêre sisteem (die verskillende makro-faktore) voor te stel, maak Even-Zohar gebruik van die volgende skema¹⁷⁹:

Figuur 1
Itamar Even-Zohar se skema van die literêre sisteem



Die impak wat die onderskeie ekstratekstuele faktore op sowel die literêre sisteem as die kinder- en jeugliteratuursisteem het, word hier onder bespreek (3.2.1.- 3.2.6.).

3.2.1. Produsent(e)

In die polisisteemteorie word die term 'produsent' eerder as 'skrywer' gebruik, aangesien laasgenoemde onderhewig is aan verskeie ongewenste konnotasies (Even-Zohar, 1990: 34). In die geskiedenis van die literatuurwetenskap is die rol van die produsent gereeld geminag en geïgnoreer, aangesien die meeste interpreterende literêre benaderings slegs die teks self in ag neem, m.a.w. teksgesentreerde benaderings beskou die teks as 'n outonome entiteit wat onafhanklik van die produsent bestaan:

Theories of literature from the point of view of its *production* end have been very much absent. Unfortunately, when the cultural tradition of placing the writer in the center of literature had died out [...], and the "textocentric" mode began to prevail, the old exegetic models encroached on the new emerging "interpretational" methods to focus on "the understanding of the text". This kind of "understanding" of course has taken for granted that the text *exists* in some manner which need not at all be questioned, let alone investigated, because it is "there", and all that is left (to us mortals) is to decipher its secrets (Even-Zohar, 1990: 34).

Volgens Even-Zohar is die produsent veel meer as 'n blote skrywer, aangesien hy of sy nie net 'n produk lewer nie, maar ook die literêre polisisteem kan beïnvloed. Indien die produsent van kinder- en jeugliteratuur in dié lig beskou word, word dit duidelik dat hy of sy nie 'n

¹⁷⁹ Daar bestaan egter nie 'n hiërargie van ekstratekstuele faktore nie, aangesien alle faktore interafhanklik is en met mekaar kan oorvleuel (Even-Zohar, 1990: 31-34 en Even-Zohar, 1997: 20).

¹⁸⁰ Die terme in skuinsdruk verwys na die Russiese Formalis Roman Jakobson se kommunikasie-model (Jakobson, 1960: 353) wat as fondament vir Even-Zohar se skema van die literêre sisteem dien (Even-Zohar, 1990: 31). Daar is egter geen direkte korrelasie tussen Jakobson en Even-Zohar se modelle nie, aangesien Jakobson se skema op verbale kommunikasie gerig is en dié van Even-Zohar eerder op die literêre sisteem fokus (Even-Zohar, 1990: 31).

passiewe en onbetrokke element in die sisteem is nie, maar eerder een wat 'n produk lewer wat deur ander sisteme beïnvloed is en self ook ander kan beïnvloed (Oosthuizen, 2010: 20). Byvoorbeeld, Lewis Carroll, wat 'n groot aantal van sy bogverse neergepen het om die spot te dryf met ander produsente van kinderverse (o.a. Isaac Watts) en te rebelleer teen die norme en konvensies van die Victoriaanse samelewing (sien 2.2.4.), het 'n groot impak gehad op die literêre polissisteem deur 'n ommekeer in die produksie van die kindervers te bewerkstellig en ander produsente aan te spoor om ook weg te breek van didaktiese, moralistiese kinderpoësie¹⁸¹.

Produsente word ook nie beperk tot individuele produsente (skrywers) nie, maar sluit ook groepsprodusente in¹⁸²: *"It is not merely a "producer" we encounter, not just a set of individual "producers", but groups, or social communities, of people engaged in production, organized in a number of ways, and at any rate relating to each other no less than to their potential customers"* (Even-Zohar, 1990: 35). Uitgewers, wat as groepsprodusente beskou kan word¹⁸³, word dus ook deur die kultuur (sisteem) beïnvloed en kan, net soos individuele produsente, 'n belangrike bydrae tot die literêre sisteem lewer. Laasgenoemde is veral die geval met uitgewers van kinder- en jeugliteratuur wat deurentyd die norme en neigings in die kultuur (sisteem) weerspieël en beheer uitoefen oor watter tekste uiteindelik die lig sien. Byvoorbeeld, namate die konsep van 'kindwees' deur die eeue verander het, het uitgewers produkte geproduseer wat die gemeenskap se siening van dié konsep ondersteun het: *"The concept of childhood shifts constantly from period to period, place to place, culture to culture – perhaps even from child to child. The literature designed for childhood is going, therefore, to reflect this variety too"* (Hunt, 1995: ix)¹⁸⁴. Vandag fokus groepsprodusente eerder op die produksie van tekste wat kinders se leeslus sal wek, aangesien die literatuur met moderne tegnologie (selfone, rekenaars, ens.) moet meeding. Indien die temas in reeds bestaande tekste, soos kinderrympies, nie met die gemeenskap se konvensies ooreenstem nie, word dié produkte óf hersien óf van die mark verwyder (sien 2.2.2.2.).

¹⁸¹ Even-Zohar is van mening dat individuele produsente dikwels geen impak op die kultuur (sisteem) het nie en indien hulle wel daaraan slaag om die sisteem te beïnvloed, sien hulle teen 'n anoniem sal bly (Even-Zohar, 1990: 35). Hoewel laasgenoemde byvoorbeeld van toepassing is op vertalers van kinder- en jeugliteratuur, wie se name selde of ooit bekend is aan die gebruiker (leser), kan dié siening onmoontlik van toepassing wees op *alle* individuele produsente van kinder- en jeugliteratuur. Daar bestaan byvoorbeeld 'n groot aantal produsente wat juis bekendheid verwerf het omdat hulle 'n groot invloed op die sisteem uitgeoefen het, o.a. Theodor Seuss Geisel en Roald Dahl (sien hoofstuk 2).

¹⁸² Pieter W. Grobbelaar (1981) is van mening dat orale literatuur (sprokies en kinderrympies) wel deur individue (bekend óf onbekend) geskep word, maar dat die skepping nooit sou plaasvind indien die individue nie deel was van 'n groep (kultuur) nie en dat daar dus in die geval van 'groepskepping', of 'groepsprodusente' gepraat kan word (Grobbelaar, 1981: 6).

¹⁸³ Groepsprodusente vorm egter ook deel van die literêre institusies en markte (Even-Zohar, 1990: 35) en illustreer in watter mate die verskillende ekstrukstuele faktore (soos aangedui in figuur 1) met mekaar kan oorleuel.

¹⁸⁴ John Roe Townsend skryf die ontstaan van kinder- en jeugliteratuur juis toe aan die verandering van die konsep van 'kindwees' (sien ook Shavit, 1986 en Fouché, 2008): *"Before there could be children's books, there had to be children – children, that is, who were accepted as beings with their own particular needs and interests, not only as miniature men and women"* (Townsend, 1980: 17).

3.2.2. Gebruiker(s)

Hoewel die term 'gebruiker' tradisioneel na die 'leser' verwys, is Even-Zohar van mening dat die term 'leser' (soos die term 'skrywer') problematies is, aangesien die gebruik van produkte nie slegs beperk word tot die lees van tekste nie: "[...] *"consumption", like production, is not necessarily confined, or even linked, to either "reading" or "hearing" of "texts". The "consumer", like the "producer", may move on a variety of levels as a participant in the literary activities*" (Even-Zohar, 1990: 36). 'n Koper kan dus volgens dié definisie ook as 'n gebruiker beskou word. In kinder- en jeugliteratuur is die koper en die leser gewoonlik twee verskillende persone met unieke behoeftes; m.a.w. ouers en opvoedkundiges skaf sekere tekste vir kinders aan, maar dit beteken nie noodwendig dat die produkte aan kinders se (lees)behoefte voldoen nie¹⁸⁵: *"One of the most powerful constraints is the special and often ambiguous status of the addressee in a children's book, since it must appeal to the child reader and the adult, who is regarded in culture both as superior to the child and as responsible for deciding what is appropriate reading material for the child"* (Shavit, 1986: 93). So gebeur dit byvoorbeeld dat ouers 'klassieke' tekste vir kinders koop (o.a. die *Maasdorp*- of *Saartjie*-reeks) omdat hulle dit as kinders geniet het en die aangename leeservaring met hulle kinders wil deel. Moderne kinders vind egter nie outomaties aanklank by dié tekste, wat in temas en taalgebruik gedateer is nie en stel eerder in nuwerwetse literatuur belang, soos dié van Francois Bloemhof, Jaco Jacobs en Carina Diedericks-Hugo.

In die polisistiem word daar ook 'n onderskeid getref tussen twee soorte gebruikers, naamlik direkte en indirekte gebruikers (Even-Zohar, 1990: 36). Direkte gebruikers is doelbewus betrokke by die literêre aktiwiteit omdat hulle daarin belangstel, terwyl indirekte gebruikers eerder toevallig gebruik maak van tekste. In kinder- en jeugliteratuur kan volwassenes beide die rol van direkte en indirekte gebruikers vervul. Wanneer volwassenes produkte (tekste) vir hulle kinders kies en aanskaf, word hulle as direkte gebruikers beskou, maar wanneer hulle tekste op aandrang van hulle kinders aanskaf, word hulle weer as indirekte gebruikers beskou. Oosthuizen (2010) gebruik ook die voorbeeld van 'n onderwyser wat 'n storie aan sy klas voorlees om die verskil tussen direkte en indirekte gebruikers in die kinder- en jeugliteratuur te illustreer. Die onderwyser, wat die teks gekies het, is aktief betrokke by die literêre aktiwiteit deur die storie voor te lees en is dus 'n direkte gebruiker. Leerlinge wat aktief betrokke raak by die aktiwiteit deur daarin belang te stel, word ook as direkte gebruikers beskou. Dié wat egter net na die storie luister omdat dit van hulle verwag word is indirekte gebruikers (Oosthuizen, 2010: 22).

¹⁸⁵ Volgens Perry Nodelman (sien ook Shavit, 1986: 37 en O'Sullivan, 2005: 14) word die meeste aspekte van kinder- en die jeugliteratuursistiem volkome deur volwassenes beheer: *"[...] the field of children's literature – its production and consumption – is so overwhelmingly occupied by adults. In practical and economic terms, the actual audience for texts of children's literature is not children but rather the adult editors, publishers, reviewers, librarians, and parents who produce, market, distribute, recommend, select, and purchase children's books"* (Nodelman, 2008: 207).

3.2.3. Institusie

Die institusie bestaan uit die versameling faktore wat verantwoordelik is vir die instandhouding van die literatuur as 'n sosiokulturele aktiwiteit (Even-Zohar, 1990: 37). Die institusie, wat bemagtig word deur en deel is van ander dominante sosiale instansies bepaal nie net die norme¹⁸⁶ en konvensies wat van toepassing is op die literêre sisteem nie, maar het ook die mag om te besluit watter produsente en produkte 'n lang tyd onthou sal word: *"A text gains a high status not because it is valuable, but because someone believes it to be valuable and more important, because someone has the political-cultural power to grant the text the status they believe it deserves"* (Shavit, in Codde, 2003: 101). Voorbeelde van institusies wat betrekking het op die kinder- en jeugliteratuur, sluit in uitgewers, opvoeders, ouers en resensente (Shavit, 1986: 93)¹⁸⁷. Uitgewers, wat bepaal watter tekste aan jong lesers verskaf word (Ohlhoff, 1985: 59 en Adendorff, 2008: 257)¹⁸⁸, kan byvoorbeeld daarvoor sorg dat sekere produkte (tekste) langer onthou word deur heruitgewes te produseer wat aan die kontemporêre kultuur se norme en neigings voldoen. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met tekste wat deur die institusie as 'klassieke' literatuur bestempel word, o.a. die *Maasdorp*-, *Trompie*-, *Saartjie*- en *Keurboslaan*-reekse, asook D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (1981). Ouers vermag dieselfde deur byvoorbeeld tradisionele kinderrympies (orale literatuur) aan hulle kinders oor te vertel om sodoende te verseker dat dié rympele in die kultuur voortleef.

Die institusie is egter nie 'n homogene liggaam wat in harmonie verkeer nie (Even-Zohar, 1990: 38), maar bestaan uit verskeie organisasies wat gelyktydig binne die literêre sisteem funksioneer. Dié onderlinge organisasies verkeer voortdurend in 'n dinamiese stryd,

¹⁸⁶ Die norme wat volgens Gideon Toury spesifiek op vertaling van toepassing is word in 3.3.2. bespreek.

¹⁸⁷ Volgens Karinka Dijkstra is uitgewers verantwoordelik vir toegang tot die literêre sisteem, terwyl resensente, wat hulle mening aan die publiek oordra, die rol van hekwagters vervul (Dijkstra, 1989: 160-161).

¹⁸⁸ Die uitgewerpolitiek van die onderskeie kinder- en jeugliteratuuruitgewers stem nie noodwendig ooreen nie. Byvoorbeeld, sekere uitgewers, soos Anansi (RSA) en Ulysses (VSA) verkies om opvoedkundige tekste te publiseer, terwyl ander, soos Protea en Human & Rousseau (RSA), Gallimard Jeunesse en École des Loisirs (Frankryk) eerder op oorspronklike tekste of vertalings van goeie, gewilde ontspanningsleesstof fokus. Die magspatrone en ideologie van die onderskeie uitgewersgeledere stem ook nie noodwendig ooreen nie. Byvoorbeeld, die meeste Afrikaanse tekste wat tydens die apartheidsera gepubliseer is, het die Middelklasafrikaner se ideologie weerspieël. Hoewel die meeste kontemporêre Afrikaanse tekste steeds op die Middelklasafrikaner gemik is, waak Afrikaanse kinder- en jeugliteratuuruitgewers deesdae daarteen om tekste te publiseer wat dalk diskriminerend is. Hoewel die meeste Afrikaanse kinder- en jeugliteratuuruitgewers (oor)sensitief en konserwatief is teenoor woordgebruik wat as diskriminerend beskou kan word, is dit opvallend dat sekere uitgewers, soos Tafelberg en Human & Rousseau, deesdae gereeld tekste met taboe temas uitgee. Kontemporêre jeugliteratuur, soos die werk van Fanie Viljoen, François Bloemhof, Anne-Marie Conradie en Barrie Hough, fokus byvoorbeeld op temas soos Vigs, alkoholisme, dwelmmisbruik, seks en (onwettige) abortsie. Interessant genoeg word dié temas deur uitgewers in ander sisteme as taboe beskou. In Frankryk bestaan daar byvoorbeeld sedert 1949 'n wet wat stipuleer dat geen publikasie bestem vir die jeug 'diefstal, leuens, roof, luiheid, lafhartigheid, haatspraak, rassisme, losbandigheid of enige dade wat as krimineel of offensief beskou kan word' mag goedpraat nie en dat enige werk wat die jeug demoraliseer nie die lig mag sien nie (Nières-Chevrel 2009: 20). Laasgenoemde wet is voor die Tweede Wêreldoorlog opgestel om die vloedgolf Amerikaanse strokiesprente wat die land ingevoer is, te stuit, maar is vandag nog in werking omdat die Franse regering dit as hulle plig beskou om minderjarige lesers se onskuld te beskerm. *Rude samedi pour Angèle* (1994), deur die bekroonde skrywer Marie Desplechin, is byvoorbeeld ook van die mark verwyder omdat die kinderverhaal, wat oor depressie handel, moontlik jong lesers kan ontstel (sien Fouché, 2007).

aangesien elke organisasie daarna streef om in die sentrum van die institusie te wees: *"Inside the institution there are struggles over domination, with one or another group succeeding at one time or another at occupying the centre of the institution, thus becoming the establishment"* (Even-Zohar, 1990: 38). Even-Zohar wys egter daarop dat, indien 'n bepaalde organisasie 'n magposisie in die institusie het, dit nie noodwendig beteken dat alle organisasies gehoor gee aan dieselfde norme en konvensies as dié van die 'establishment' nie. Sodoende kan uitgewers van kinder- en jeugliteratuur byvoorbeeld in die sentrum van die institusie staan en sekere produkte (tekste), o.a. Theodor Seuss Geisel se strokiesprentagtige versverhale en Roald Dahl se groteske kinderboeke, as waardevolle toevoegings tot die literêre sisteem beskou, terwyl ouers en opvoedkundiges (wat beide as gebruikers en die institusie beskou kan word) hewig gekant is daarteen omdat hulle die tekste as onvanpas beskou (sien 2.3.2.2. en 2.4.1.2.).

3.2.4. Repertorium

Die repertorium is die versameling wette en materiaal wat die produksie en gebruik van 'n produk beheer (Even-Zohar, 1990: 39). In tradisionele linguistiese terme verwys die repertorium na die taalreëls en leksikon van 'n taal. Indien die waarneembaarste manifestasie van die literatuur die teks is, word die literêre repertorium beskou as die versameling reëls en materiaal wat bydra tot die produksie en verstaan van 'n teks (Even-Zohar, 1990: 40). Even-Zohar glo egter dat die literêre repertorium nie tot dié eng, linguistiese beskouing beperk moet word nie, aangesien die verskillende subsisteme (genres) en ekstratekstuele faktore (o.a. produsent, gebruiker, institusie, ens.) van die literêre sisteem, wat op verskeie vlakke funksioneer, elk oor hulle eie versameling wette en materiaal (repertorium) beskik (Even-Zohar, 1990: 40). Zohar Shavit (1986) tref byvoorbeeld 'n onderskeid tussen die repertorium vir volwasse literatuur en dié van kinder- en jeugliteratuur (sien 3.2.7.). Die repertorium van volwasse literatuur is gewoonlik kommersieel, terwyl dié van kinder- en jeugliteratuur grotendeels pedagogies van aard is (Shavit, 1986: 115). Die beskouing dat produkte in die kinder- en jeugliteratuursisteem gelyktydig aan literêre en opvoedkundige vereistes moet voldoen, word deur sowel akademici, o.a. Hunt (1995) en Bottigheimer (1998), as produsente van kinder- en jeugliteratuur beklemtoon¹⁸⁹. Die Duitse kinder- en jeugboekskrywer Kirsten Boie beklemtoon byvoorbeeld dat die repertorium van die kinder- en jeugliteratuursisteem geweldig druk op skrywers plaas:

What can I expect of children whose understanding of language is not yet nearly as developed as my own adult linguistic skills, without asking too much of them? What ought I expect of children without contravening educational, psychological, moral and aesthetic requirements, particularly since it is not always easy to bring those four into line with each other? And the third question,

¹⁸⁹ Die spanningsverhouding tussen die literêre en pedagogiese repertoriums van dié sisteem beïnvloed ook die verskillende vertaalstrategieë wat toegepas word in die vertaling van kinder- en jeugliteratuur (sien 3.3.2.1.1. en 3.3.2.2.2.).

unfortunately, is: What does the market allow me, want me or forbid me to do in a rapidly developing media society? (Boie, aangehaal in O'Sullivan, 2005: 14).

'n Repertorium kan óf aktief óf passief van aard wees (Even-Zohar, 1997: 20). 'n Aktiewe repertorium is betrokke by die skep of produksie van 'n produk, terwyl 'n passiewe repertorium betrokke is by die gebruik van die produk. Groepe en individue wat kompeteer om 'n magposisie in die institusie te bekom, is gewoonlik aktief besig om 'n repertorium te skep. Volgens die polisisteepteorie bepaal die omvang en ouderdom van die repertorium (nie die repertorium self nie) die vryheid en gemak waarmee die produsent en/of gebruiker in die sosiokulturele omgewing kan rondbeweeg: *"When the system is "young", its repertoire may be limited, which renders it more disposed to using other available systems [...]. When it is "old", it may have required a rich repertoire, and will thus be more likely to attempt recycling methods during periods of change"* (Even-Zohar, 1990: 40). 'n Klein, jong sisteem, soos die kinder- en jeugliteratuursisteem (3.2.7.), het byvoorbeeld 'n beperkte repertorium en kan gebruik maak van ander sisteme (bv. vertalings en literatuur vir volwassenes) om uit te brei en te ontwikkel. Sodoende het die kinder- en jeugliteratuursisteem byvoorbeeld deur die eeue sekere repertoriums van literatuur vir volwassenes aangeneem (vergelyk 1.2.), o.a. sprokies en speurromans (Shavit, 1986: 114), en word dit deurentyd aangevul met vertalings (3.2.8.).

3.2.5. Mark

Die mark (sien ook 3.3.2.1.) is die versameling faktore betrokke by die promosie van literêre aktiwiteite, asook die koop en verkoop van produkte (Even-Zohar, 1990: 38 en Even-Zohar, 1997: 33). Hoewel die mark, soos die institusie, as bemiddelaar optree tussen die poging van 'n produsent om 'n produk te vervaardig en die kanse dat daardie produk die gebruikers suksesvol sal bereik, moet die funksie van dié twee ekstratekstuele faktore nie met mekaar verwar word nie¹⁹⁰. Die mark bepaal nie die sukses van 'n produk nie, maar streef slegs daarna om 'n wins te maak: *"While it is the literary "institution" which may try to direct and dictate the kinds of consumption, determining the priced (values) of the various items of production, what determines its success or failure is not the kind of interaction which it is able to establish with the market"* (Even-Zohar, 1990: 38).

3.2.6. Produk

Even-Zohar bied die volgende definisie vir die term produk: *"By "product" I mean any performed (or performable) set of signs [...] Thus, any outcome of any activity whatsoever can be considered "a product", whatever its ontological manifestation may be"* (Even-Zohar, 1990: 43). Volgens dié breedvoerige definisie verwys die produk dus nie bloot na die teks wat geproduseer is nie, maar ook na die boodskap van die teks en die ekstratekstuele

¹⁹⁰ Indien die institusie (veral die uitgewer) meen dat daar nie 'n mark vir die produk is nie, sal dit nie gepubliseer word nie (Adendorff, 2003: 46).

faktore wat bygedra het tot die totstandkoming van die betrokke teks (vergelyk hoofstuk 2). Laasgenoemde illustreer weereens in watter mate die polisisteemteorie van teksgeoriënteerde benaderings verskil en waarom dit so noodsaaklik is om nie net op die teks self te fokus nie, maar ook die verskillende faktore en sisteme wat die totstandkoming van die teks beïnvloed het en die invloed wat die teks uiteindelik op ander sisteme het, in ag te neem¹⁹¹.

3.2.7. Die kinder- en jeugliteratuursisteem

In Even-Zohar se polisisteemteorie word literatuur in hiërargiese digotomie teenoor mekaar geplaas as gekanoniseerde en niegekanoniseerde sisteme, elk met sy onderlinge subsisteme, bv. genres, gebruike en neigings (Even-Zohar, 1990: 15-16)¹⁹². Gekanoniseerde literatuur verwys na belangrike tekste wat deur dominante kringe binne 'n bepaalde gemeenskap as letterkunde beskou word en as kulturele erfenis bewaar word, bv. 'klassieke' letterkunde. Daarteenoor verwys niegekanoniseerde literatuur na marginale tekste wat deur dominante kringe verwerp word, m.a.w. tekste wat minder 'literêre waarde' bevat, of afgemaak word as minder 'esteties', bv. ontspanningsliteratuur (o.a. rillers en liefdesverhale) en vertalings. 'n Groot aantal akademici is dit eens dat kinder- en jeugliteratuur tot die niegekanoniseerde sisteem behoort en 'n randposisie in die literêre polisisteem beklee¹⁹³. *"Although boundaries between adult and children's literature are not always clearly drawn, children's literature as a whole occupies a separate and marginal position in the wider literary field. Children's literature is often considered to be of less significance and to have lower status than adult literature"* (Desmet, 2007: 16). Hunt (1992) glo dat akademici steeds geneig is om dié sisteem te minag omdat die meeste studies oor kinder- en jeugliteratuur in die verlede eerder vanuit 'n praktiese (nieliterêre) perspektief gedoen is:

¹⁹¹ Volgens Willem Weststeijn kan die verskillende faktore wat uiteindelik die produk beïnvloed, geklassifiseer word as die teks self, die produsent, die genre waarvoor die produk bestem is en die universum (kulturele sisteem) waarin dit tot stand gekom het (Weststeijn, 1983: 299).

¹⁹² Die literêre sisteem en die onderlinge subsisteme verkeer egter deurentyd in 'n toestand van veranderlikheid en onstabiliteit (Hermans, 1985: 11), aangesien gekanoniseerde en niegekanoniseerde literatuur konstant met mekaar meeding om 'n prominente, sentrale posisie in die literêre polisisteem te beklee. Literêre norme en werke wat op 'n bepaalde tydstip 'n primêre posisie in die polisisteem beklee, kan mettertyd na 'n sekondêre posisie verskuif, en vice versa. Dié spanning het 'n positiewe invloed op die literêre sisteem, aangesien dit die sisteem dinamies hou, m.a.w. dit keer dat die literêre sisteem verstar en gevolglik stagneer (Even-Zohar, 1990: 16).

¹⁹³ Volgens Zohar Shavit was die skrywers (produsente) van kinder- en jeugliteratuur in die 19de en vroeë 20ste eeu ook deeglik bewus van die randposisie wat dié sisteem in die literêre sisteem beklee en het 'n groot aantal produsente (veral mans) verkies om anoniem te bly en eerder van pseudonieme gebruik te maak (Shavit, 1986: 39): *"At the beginning of the nineteenth century moralists and educators customarily had their names on the title pages of their work; but those who sought to entertain the public remained discreet about it. They were not held to be advancing man's spiritual and intellectual welfare like their calf-bound contemporaries, and could not therefore expect to be admired"* (Opie en Opie, 1980: 1030). Hoewel produsente se name wél mettertyd op die titelblad verskyn en skrywers erken word vir die bydrae wat hulle tot dié sisteem lewer, voel 'n groot aantal produsente steeds dat hulle werk nie ernstig opgeneem word nie: *"Baie mense meen dat kinder- en jeugboeke minderwaardig is omdat hulle vir kinders geskryf is. En wat sê dit? Dat kinders minderwaardig is? Ek het die volgende vraag al dikwels gehoor van baie welmenende mense: Wanneer skryf jy eendag 'n regte boek? Kinder- en jeugboeke is nie regte boeke nie? Goed: kinder- en jeugboeke het miskien eenvoudiger storielyne en nie so baie karakters nie, maar is hulle daarom minderwaardig?"* (Preller, 2003: 70).

Children's literature thus became a matter of, as it were, "applied culture", and found a home in departments concerned with practice and which, even now, have a lowly status in the humanities – Education and Librarianship. Here of course, they form only a small corner of those vast subjects; in librarianship, both the courses and the material that has emerged... have tended to be descriptive – an attempt to organize and classify rather than to judge; the criticism produced (and the award-winning associated with it), has been based upon a resolutely untheoretical stance, often responding directly to the views of child-readers. Writers in education, similarly, have been caught between conflicting interests... Literature has often been seen as an educational tool, and criticism as a tool to discriminate for practical purposes – hence the vast numbers of booklists, and "activities" based on books. As before, there is nothing in this that is intrinsically lesser than any other activity, although it has led to a great deal of anti-intellectualism and "soft" criticism (Hunt, 1992: 7).

Hoewel die lae stand van die kinder- en jeugliteratuursisteem stadig maar seker besig is om te verander¹⁹⁴, meen Jack Zipes (2002) dat dié sisteem steeds aan verskeie negatiewe konnotasies onderhewig is: "[...] *the value of children's literature as a field is still deemed to be negligible when compared to other fields of literature, and is still somewhat tainted – there are strong remnants of attitudes that associate children's literature with kids, women, and schools of education, which are not as highly valued as the true disciplines of graduate schools of literature*" (Zipes, 2002: 73). Zohar Shavit (1986) en Rita Ghesquiere (1992) steun dié siening en glo dat die marginale posisie van kinder- en jeugliteratuur hoofsaaklik toegeskryf kan word aan die pedagogiese vereistes waaraan tekste bestem vir jong lesers moet voldoen (Shavit, 1986: 35 en Ghesquiere, 1992: 353): "*Unlike the case of adult literature, the educational system was intrinsically involved in the development of books for children, which later emerged in culture as a system of children's literature*" (Shavit, 1995: 30)¹⁹⁵. Ghesquiere beklemtoon ook dat kinder- en jeugliteratuur in 'n sekere mate tot 'n lae stand verdoem word omdat dié sisteem uit 'n "*versameling afdankertjies*" (Ghesquiere, 1992: 362) bestaan. Met ander woorde, tekste wat oorspronklik deel uitmaak van die volwasse literêre sisteem en in dié sisteem as niegekanoniseerde tekste afgemaak en verwerp word, kan in die kinder- en jeugliteratuursisteem opgeneem word. Hoewel 'n groot aantal tekste vir volwassenes deur die jare in die kinder- en jeugliteratuursisteem opgeneem is (veral in die sisteem se beginjare), is Ghesquiere se beskouing uiters eng, aangesien die kinder- en jeugliteratuursisteem ook uit tekste bestaan wat spesifiek met jong lesers in gedagte geskep is (Desmet, 2007: 48).

Peter Hunt meen weer dat 'nuwe' genres (bv. fantasieverhale) in dié sisteem en die narratief wat in tekste bestem vir die jeug gebruik word, bydra tot kinder- en jeugliteratuur se randposisie in die literêre sisteem. In teenstelling met die narratief in volwasse literatuur,

¹⁹⁴ Oor die afgelope dertig jaar het 'n groot aantal navorsers belangstelling begin toon in kinderliteratuur as wetenskaplike veld (Hunt, 1992: 3 en Zipes, 2002: 73).

¹⁹⁵ Hoewel 'n groot aantal kontemporêre kinder- en jeugtekste geskep word met die doel om jong lesers te vermaak, is die primêre funksie van die meeste tekste steeds pedagogies van aard en word dit gekarakteriseer deur "*an impulse to intervene in the lives of children*" (Stephens, 1992: 8). Met ander woorde die kinder- en jeugliteratuur word beskou as die ideale kulturele medium om kinders meer oor hulself en hulle omgewing te leer (Stewig, 1988: 443-446). Mens kan selfs so ver gaan om te sê dat selfs dié tekste wat oënskynlik geskep is om kinders te vermaak, eintlik 'n opvoedkundige doel het, aangesien dié tekste daarna streef om jong lesers aan te moedig om 'n leeskuil te kweek deur hulle te wys dat lees lekker is.

word die narratief in dié kanon outomaties afgemaak as 'n *"narrative [that] can do nothing else but tell a story"* (Hunt, 1995: 23). Ondanks die kinder- en jeugliteratuursisteem se ondergeskikte posisie en lae status in die literêre polissisteem, word alle tekste in dié sisteem nie as niegekanoniseerde tekste geklassifiseer nie (Shavit, 1986: 63 en Hunt, 1998: 25). Met ander woorde, kinder- en jeugliteratuur kan dus ook in gekanoniseerde en niegekanoniseerde literatuur onderverdeel word¹⁹⁶. Hunt maak gebruik van die volgende skema om die onderskeie karaktereenskappe van gekanoniseerde en niegekanoniseerde literatuur te beklemtoon (Hunt, 1998: 25)¹⁹⁷:

Figuur 2
Peter Hunt se skema van gekanoniseerde en niegekanoniseerde literatuur

classics	----- mainstream -----	popular
sacrosanct	reviewed	unrespectable
old	can become classics	trash / junk
respectable	can be disposable	disposable
safe		simple
complex		stereotyped
bound / libraries		recycled
elite		masses
upper-class		lower-class

Volgens Hunt verwys die tekste wat in die linkerkolom geklassifiseer kan word as literatuur wat gewoonlik 'ernstig' opgeneem word en as 'goeie' tekste (gekanoniseerde tekste) bestempel word¹⁹⁸, terwyl dié in die regterkolom na ontspanningsleesstof verwys (niegekanoniseerde tekste), wat uiters gewild is en gewoonlik die mark domineer (Hunt, 1998: 25). Hunt beweer dat die gekanoniseerde tekste in die kinder- en jeugliteratuursisteem as 'volwassenes se kinder- en jeugboeke' ('adult's children's books') bestempel kan word, terwyl niegekanoniseerde tekste na 'kinders se kinder- en jeugliteratuur' (children's children's books') verwys (Hunt, 1998: 26). Gekanoniseerde literatuur bestaan dus uit tekste wat aan volwassenes se vereistes voldoen en hulle goedkeuring dra, terwyl niegekanoniseerde literatuur eerder op jong lesers se (lees)behoefte fokus (Shavit, 1986: 94)¹⁹⁹:

¹⁹⁶ Die kindervers word byvoorbeeld as niegekanoniseerde literatuur geklassifiseer, nie noodwendig omdat dit oor geen 'literêre' of 'estetiese' waarde beskik nie, maar omdat dié domein feitlik geen akademiese aandag geniet nie (Hunt, 1992: 127).

¹⁹⁷ Hoewel Hunt se skema (figuur 2) eintlik die hiërargiese digotomie in volwasse literatuur uitbeeld, glo hy dat dieselfde kenmerke ook op tekste in die kinder- en jeugliteratuursisteem van toepassing is (Hunt, 1998: 25).

¹⁹⁸ Hunt bied die volgende omskrywing vir 'goeie' literatuur: "[...] *what is regarded as a 'good' book might be 'good' in the sense which the currently dominant literary / academic establishment prescribes; 'good' in terms of effectiveness for education, language acquisition, or socialization / acculturation or for entertainment for a specific child or group of children in general or specific circumstances; or 'good' in some moral or religious or political sense; or 'good' in a therapeutic sense*" (Hunt, 1996: 3).

¹⁹⁹ Dit veronderstel dat dit nie net die repertoriums of institusies van die sisteem is wat veroorsaak dat die kinder- en jeugliteratuursisteem ambivalent van aard is nie, maar ook die produsente (skrywers), aangesien hulle gewoonlik vooraf besluit om óf aan volwassenes of jong lesers se (lees)behoefte te voldoen: "*In an ambivalent text [the writer] uses the child as a "pseudo-addressee" (by officially addressing the text to him, but primarily and practically addressing it to adults). In popular literature he ignores the adult and rejects the need to court him and obtain his approval. The result of the second approach is usually the rejection of the text by the "people in the culture" who will probably impose various restrictions on the text*" (Shavit, 1986: 94).

Despite its low status, the task of writing or translating children's literature is a complex one requiring the simultaneous appeal to two audiences: adults, who are in a position to make judgments about the work's quality, and children, the implied readers. [...] Although it does not belong to the canon of "big" literature, it has its own canon, determined by adults, and its set of disapproved non-canonical literature which nevertheless competes quite successfully for children's attention (Anderson, 2000: 276).

Ruth Bottigheimer (1998) en Alison Lurie (1990) se kategorisering van gekanoniseerde en niegekanoniseerde literatuur stem sterk ooreen met Hunt se skema. In haar historiese oorsig oor die teenstrydige aard van die kinder- en jeugliteratuursisteem tref Bottigheimer die volgende onderskeid tussen niegekanoniseerde en gekanoniseerde tekste: *"On the one hand stand crude chapbooks, blood-and-thunder novels, and slick formula fiction, books eagerly devoured by many children. On the other rises a Golden Age literature for children, together with its progenitors and its progeny"* (Bottigheimer, 1998: 196)²⁰⁰. Volgens Lurie (1990) kan gewilde reekse (bv. die *Goosebumps*-, *Nancy Drew*-, *My little Pony*- en *Sweet Valley High*-reekse) asook enige Walt Disney-tekste as niegekanoniseerde literatuur geklassifiseer word (Lurie, 1990: x)²⁰¹. Hoewel Lurie dié tekste as niegekanoniseerde tekste definieer omdat hulle 'minder literêr' is as ander tekste vir jong lesers, beteken dit nie dat dié tekste minder waarde het nie (Lurie, 1990: xi en Weber & Mitchell, 1995, 76)²⁰². Intendeel, dié tekste, wat min belangstelling by volwassenes wek, maar besonder gewild by jong lesers is, moet as 'heilige tekste' beskou word: *"[...] these texts become the 'sacred' texts of childhood because they represent an exclusionary world to which only the child usually has access"* (Weber & Mitchell, 1995: 76).

Op die oog af spruit die primêre verskil tussen die 'heilige', niegekanoniseerde tekste en gekanoniseerde tekste uit die perspektief waaruit die storie vertel word (Bottigheimer, 1998: 191 & 198). Niegekanoniseerde tekste word gewoonlik uit die kind se perspektief geskryf en skep 'n wêreld waar volwassenes nie welkom is nie. Wanneer volwasse karakters wél in niegekanoniseerde literatuur verskyn, word hulle gewoonlik as nare, weersinswekkende wesens uitgebeeld, soos die volwasse karakters in Roald Dahl se kinder- en jeugromans

²⁰⁰ Bottigheimer verwys na gekanoniseerde tekste in die kinder- en jeugliteratuursisteem as 'hoë' literatuur, terwyl niegekanoniseerde tekste as 'lae' literatuur bestempel word (Bottigheimer, 1998: 196). Dié definiëring van gekanoniseerde en niegekanoniseerde tekste bevat egter 'n negatiewe konnotasie, aangesien dit ook 'n waardeoordeel impliseer. Dieselfde geld vir die Nederlandse sambreelterm wat oudergewoonte gebruik word om na niegekanoniseerde tekste te verwys, o.a. 'consumptieliteratuur', 'massaliteratuur' en 'triviaalliteratuur': *"Triviaalliteratuur is een verzamelnaam waarmee men 'minderwaardige' literatuur aanduidt, dat wil zeggen teksten die niet als 'litterair' gewaardeerd worden"* (Ghesquiere, 1982: 1).

²⁰¹ Die digter J.R.L. van Bruggen gebruik die term 'prikkellektuur' om na niegekanoniseerde tekste vir jong lesers te verwys (Van Bruggen, 1922: 185). Die term 'lektuur' bevat egter ook 'n konnotasie van minderwaardigheid: *"Lectuur als een geheel van geschriften word ook wel denigrerende wijze gebruikt om minderwaardige teksten te onderscheiden van literatuur"* (Van Gorp, 1984: 172).

²⁰² Dit is belangrik om in gedagte te hou dat daar ook 'n groot aantal gewilde kinder- en jeugliteratuur ('heilige tekste') bestaan wat oorspronklik as niegekanoniseerde tekste geklassifiseer is, maar mettertyd as gevolg van mediablootstelling en positiewe resensies as gekanoniseerde literatuur beskou word. Laasgenoemde is o.a. die geval met die *Harry Potter*- en *Twilight*-reekse. Volgens Hennie P. van Coller (1990) moet alle gewilde tekste nie summier as niegekanoniseerde tekste afgemaak word nie, aangesien daar wel *"oorgange, ooreenkomste en raakpunte"* bestaan tussen 'letterkunde' (hoë prosa) en 'goeie gewilde prosa' (ontspanningsleesstof) bestaan (Van Coller, 1990: 102).

(sien 2.4.1.1.). Daar bestaan egter 'n groot aantal gekanoniseerde tekste wat óf om die doen-en-late van weeskinders sentreer óf waarin volwassenes as negatiewe karakters uitgebeeld word, o.a. *Oliver Twist* (1839) deur Charles Dickens en *The adventures of Tom Sawyer* (1876) deur Mark Twain. Gevolglik glo Shavit dat die verskil eerder daaruit spruit dat niegekanoniseerde literatuur die volwasse modelle (repertoriums) uitdaag en daarna streef om 'n nuwe kodeks tot stand te bring (Shavit, 1986: 95).

Maria Nikolajeva (1995) beweer dat bogenoemde struweling tussen gekanoniseerde en niegekanoniseerde tekste die dinamiese, interafhanklike aard van die kinder- en jeugliteratuur beklemtoon. Volgens Nikolajeva bestaan dié sisteem uit twee onderskeie sisteme van 'kulturele kodes' ('cultural codes') - die 'kinderkode' ('children's code') en die 'volwasse kode' ('adult code') - wat voortdurend in 'n toestand van verandering verkeer: "[...] *the children's code and the adult code change throughout history, converging, diverging, and overlapping at various points*" (Nikolajeva, 1995: 39). Hoewel Nikolajeva daarop wys dat verandering binne die kinder- en jeugliteratuursisteem nie oornag plaasvind nie, dien die geskiedenis van dié sisteem as bewys dat dit wél moontlik is dat 'n nuwe kodeks mettertyd deur volwasse repertoriums en institusies aanvaar word: "*Texts that discuss some earlier forbidden theme, like violence or sex, appear first on the borderline. Since it is the borderline that is active in any semiosphere, while its center is passive, the borderline texts move successively towards the center*" (Nikolajeva, 1995: 40)²⁰³.

Kinderrympies (volksversies), Theodor Seuss Geisel se versverhale en Roald Dahl se humoristiese kinder- en jeugboeke word vandag wêreldwyd as gekanoniseerde literatuur beskou, tog was dié tekste oorspronklik niegekanoniseerde literatuur, nie net omdat hulle deel uitmaak van die kindervers (wat 'n randposisie in sowel die kinder- en jeugliteratuur- as die literêre sisteem beklee nie), maar ook omdat dié 'heilige tekste' die kinder- en jeugliteratuursisteem beïnvloed het deur elk op 'n unieke manier die volwasse repertoriums en institusies uit te daag (vergelyk hoofstuk 2).

3.2.8. Vertalings in die kinder- en jeugliteratuursisteem

Uit die bogenoemde bespreking blyk dit dat, hoewel die kinder- en jeugliteratuursisteem steeds 'n randposisie in die polisisteem betree, dit stadig maar seker besig is om vordering te maak as 'n onafhanklike, akademiese navorsingsveld. Laasgenoemde is ook die geval met studies oor die vertaling van kinder- en jeugliteratuur (Lathey, 2006: 2). Sedert die afgelope dertig jaar bestaan daar 'n groot aantal vertaalteoretici wat hulle spesifiek toespits op dié

²⁰³ Hoewel die kinder- en jeugliteratuursisteem in elke kultuur en land verskil, glo Nikolajeva dat die onderskeie sisteme dieselfde evolusionêre patroon gevolg het, naamlik verwerkings van volwasse- en volksliteratuur, didaktiese kinder- en jeugtekste, gekanoniseerde 'klassieke' kinder- en jeugtekste, en laastens innoverende, moderne kinder- en jeugtekste (Nikolajeva, in Nodelman, 2008: 288).

veld, o.a. Göte Klingberg (1986), Zohar Shavit (1986), Katharina Reiss (1982), Riitta Oittinen (1993 & 2000a) en Emer O'Sullivan (2005)²⁰⁴. Volgens Reinbert Tabbert is daar verskeie faktore wat bydra tot die groeiende belangstelling in dié veld (Tabbert, 2002: 303), naamlik:

- ⊗ Die siening dat vertaalde kinder- en jeugliteratuur interkulturele kommunikasie bewerkstellig;
- ⊗ Teksspesifieke probleme wat met die vertaling van kinder- en jeugliteratuur gepaardgaan, o.a. die interafhanklikheid van prente en woorde in prenteboeke, kulturele verwysings, speelse taalgebruik, antroponomie en die moontlikheid van 'n tweeledige teikengroep (volwassenes en jong lesers);
- ⊗ Die polisteemteorie wat kinder- en jeugliteratuur as 'n subsisteem binne die groter literêre sisteem identifiseer;
- ⊗ Jong lesers se beperkte wêreldkennis en linguistiese vaardighede; en
- ⊗ Die pedagogiese kriteria waaraan vertalings van kinder- en jeugliteratuur moet voldoen.

Tabbert meen dat die ontwikkeling van studies oor vertalings van kinder- en jeugliteratuur die evolusie van vertaalstudies in die algemeen weerspieël (Tabbert, 2002: 303). Oorspronklik was die meeste benaderings preskriptief van aard. Die vertaalteorieë in die sestiger- en sewentigerjare was ten gunste van bronteksgeoriënteerde vertalings en het geglo dat vertalings slegs suksesvol kan wees indien die styl, inhoud en funksie van die doelteks getrou bly aan dié van die bronteks. Die konsep 'ekwivalensie' waarop dié teorieë berus, is egter uiters problematies: *"[equivalence] presents an illusion of symmetry between languages which hardly exists beyond the level of vague approximations and which distorts the basic problems of translation"* (Snell-Hornby, 1988: 22). Mettertyd raak die studies eerder doelteksgeoriënteerd²⁰⁵ en konsentreer dit veral op die doeltekslesers se interaksie met die vertalings: *"The methodological shift from source orientation to target orientation was consistent with changes in the field of translation studies, a reflection of the so called "cultural turn". Translation is no longer considered a purely linguistic matter. Rather, it is affected by social, cultural, economic and political factors"* (Fornalczyk, 2007: 94)²⁰⁶.

²⁰⁴ Op eie bodem raak studies oor die vertaling van kinder- en jeugliteratuur ook al hoe gewilder, soos blyk uit die studies van o.a. Bedeker (2004), Bruwer (2005), Fouché (2007), Zandberg (2009), Brink (2009), Kruger (2010), Sas (2010), De Roubaix (2010) en Van Staden (2011). Die akademiese waarde van dié navorsingsveld word egter steeds deur sekere kritici bevraagteken. Byvoorbeeld, toe Leon Rousseau, wat in 'n mate as 'n medestigter van die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur beskou kan word weens die belangrike bydrae wat hy as skrywer, vertaler en uitgewer tot dié sisteem gemaak het, hoor wat die tema van dié verhandeling is, het hy verbaas gevra: *"Kry mens regtig 'n doktorsgraad daarvoor?"* (Rousseau, 9 Maart 2011: n.pag.).

²⁰⁵ Die meeste vertaalteoretiese benaderings tot die vertaling van kinder- en jeugliteratuur is doelteksgeoriënteerd, met uitsondering van Göte Klingberg: *"In principle the source text must have the priority, and cultural context adaptation ought to be the exception rather than the rule. At all events it should always be borne in mind that the source text is to be manipulated as little as possible"* (Klingberg, 1986: 17).

²⁰⁶ Voorbeelde van doelteksgeoriënteerde vertaalteoretiese benaderings sluit in die funksionalistiese benadering tot vertaling (3.3.1.) en Gideon Toury se deskriptiewe benadering (3.3.2.).

Fornalczyk beweer dat die kulturele aspek van vertaling die onderlinge struweling tussen die bron- en die doelttekskultuur weerspieël, aangesien 'swakker', ondergeskikte kulture tekste van 'sterker', hegemoniese kulture vertaal en vertalings in die algemeen meer in dié kulture gelees word (Fornalczyk, 2007: 94). Laasgenoemde is egter nie noodwendig die geval nie, aangesien die kinder- en jeugliteratuursisteme van sekere hegemoniese kulture (o.a. Engelse, Franse en Duitse kinder- en jeugliteratuur) ook gebruik maak van vertalings om die onderlinge sisteme aan te vul, o.a. deur die vertaling van blitsverkopers, soos die *Tintenherz*- en *Harry Potter*-reekse en bekroonde internasionale literatuur. Vertaling van kinder- en jeugliteratuur is dus 'n wêreldwye verskynsel. Laasgenoemde veronderstel egter nie dat alle kulture weens dieselfde redes van vertalings gebruik maak nie. Volgens Uca Eiselen is daar verskeie redes vir die vertaling van kinder- en jeugliteratuur (Eiselen, 2005: 135):

- ⊙ Om jong lesers bloot te stel aan goeie kwaliteit kinder- en jeugliteratuur, soos prysweners en boeke van bekende internasionale skrywers;
- ⊙ Om kinders se kennis en begrip vir ander kulture te bevorder en hulle ervaringsveld te verbreed;
- ⊙ Om skrywers en illustreerders van 'n spesifieke kultuur te inspireer en uit te daag en jong lesers se leesstandaarde te verhoog; en
- ⊙ Om jong lesers deur middel van vertalings van niegekanoniseerde tekste (o.a. gewilde literatuur, reekse, blits- en massaverkopers) bloot te stel aan internasionale tendense en kulture²⁰⁷.

Vertaalde tekste kan óf 'n primêre óf 'n sekondêre posisie in die polissisteem inneem, (Evan-Zohar, 1990: 46-47): "[...] *translated texts may play either an innovative and formative, or a more conservative role in the target culture. At one extreme, translated literature may have no discernable impact at all on the target system, whilst at the other extreme translation may be a crucial factor in literary renewal*" (Bassnett, 2004: 48)²⁰⁸. Volgens Evan-Zohar kan vertalings in drie gevalle 'n primêre posisie inneem om sodoende 'n aktiewe bydrae tot die vorming van die sentrum van die sisteem te lewer (Evan-Zohar, 1990: 47):

²⁰⁷ Volgens die illustreerder Pieter Grobler word die heropname van gedeelde Europese kultuurerfenis ook (weer) moontlik deur middel van Afrikaanse vertalings van veral Nederlandse kinder- en jeugliteratuur, o.a. die werk van Annie M.G. Schmidt: "*Tydens die apartheidsjare het wit Afrikaanssprekendes in 'n mate verwyderd geraak van Nederland – die taal van die Europese koloniseerders van die Kaap die Goeie Hoop – wat grootliks die basis vorm van die Afrikaanse taal. Nederland het, vanuit We-Europese geledere, waarskynlik van die felste kritiek teen die apartheidsbewind (en indirek teen wit Afrikaanssprekendes) gelewer*" (Grobler, 2004: 14-15).

²⁰⁸ Wat betref die vertaling van kinder- en jeugliteratuur is dit belangrik om te onthou dat gekanoniseerde en niegekanoniseerde tekste van status kan verander wanneer dit vertaal word (Toury, 1984: 75): "*Canonical texts in a source system can become marginal in the target culture, just as marginal texts can acquire status and prominence in the target system*" (Bassnett, 2004: 48). Dié verskuiwing binne die sisteem gaan veral gepaard met die resepsie van die vertaling in die doelkultuur. Charles Dickens se *Oliver Twist* (1939) word byvoorbeeld as 'n gekanoniseerde teks beskou, terwyl die Afrikaanse vertaling *Die vreeslike avonture van Oliver Twist* (2006) deur Janie Oosthuysen eerder as 'n niegekanoniseerde teks bestempel kan word omdat dit nie aan dieselfde 'literêre' vereistes as die brontekste voldoen nie.

1. Wanneer 'n letterkunde 'jonk' is en van reeds-bestaande modelle gebruik maak;
2. Wanneer 'n letterkunde 'swak' is of 'n randposisie in die wêreldstelsel beklee; en
3. Wanneer daar 'n leemte of 'vakuum' in 'n letterkunde bestaan.

Vertalings van kinder- en jeugliteratuur kan ongetwyfeld 'n aktiewe, belangrike bydrae tot die uitbreiding van 'n gelokaliseerde stelsel (o.a. 'n taal of 'n land) lewer: *"The great powers of children's books are serving not only themselves but a large portion of the rest of the world"* (Ørvig, 1981: 232)²⁰⁹. Byvoorbeeld, wanneer die geskiedenis van die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuurstelsel van nader betrag word, blyk dit dat vertalings 'n groot rol gespeel het in die ontwikkeling van dié stelsel: *"Die behoefte om oorspronklike Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur aan te vul met vertalings, bestaan reeds sedert die beginjare van die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur en het grootliks help voorsien in die leesbehoefes van Afrikaanse kinders"* (Eiselen, 2005: 135 en Van der Walt, 2005: 29)²¹⁰.

Vertalings lewer steeds 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuurstelsel, maar 'n groot aantal vertalings het mettertyd van die mark verdwyn en is nie meer in druk nie, o.a. Leon Rousseau en Philip de Vos se Afrikaanse berymings van Dr. Seuss se versverhaal *The Lorax* (1971), getiteld *Die Loraks*, wat onderskeidelik in 1973 en 1993 by Human & Rousseau en Hodder & Stoughton verskyn het²¹¹. Aangesien daar deesdae 'n beperkte aantal skrywers is wat hulle spesifiek op jong gebruikers toespits, het uitgewers begin om die stelsel met heruitgawes van 'ou' vertalings van gewilde literatuur aan te vul. Leon Rousseau se Afrikaanse berymings van *The cat in the hat* (1957a), getiteld *Die kat kom kuier* (1973a), en *The cat in the hat comes back* (1958a), getiteld *Die kat kom weer* (1972a), het byvoorbeeld weer in April 2012 by Human & Rousseau verskyn, Mavis de Villiers se vertaling van Roald Dahl se jeugroman *The BFG* (1982a), getiteld *Die GSR* (1993), het weer in 2004 by Tafelberg-Uitgewers verskyn, en Kobus Geldenhuys se hervertalings van *Charlie and the chocolate factory* (1964) en *Charlie and the great glass elevator* (1972)²¹², getiteld *Charlie en die sjokoladefabriek* en *Charlie en die groot glashyser*, is onderskeidelik in 2005

²⁰⁹ Vertalings van kinder- en jeugliteratuur is egter ook belangrik vir hegemoniese kulture, nie net omdat die kinder- en jeugliteratuurstelsels in dié kulture jonk is en 'n randposisie in die groter literêre stelsel betree nie, maar ook omdat dit produsente én gebruikers aan internasionale tendense blootstel en interkulturele kommunikasie kan bevorder.

²¹⁰ Laasgenoemde is ook die geval met ander inheemse kinder- en jeugliteratuurstelsels, aangesien daar min oorspronklike tekste in dié jong stelsels verskyn (sien Kruger, 2010).

²¹¹ Human & Rousseau is tans besig om 'n heruitgawe van Rousseau se vertaling te oorweeg (Hough, 15 Mei 2012: n.pag.). Interessant genoeg, was Philip de Vos nie bewus daarvan dat 'n vertaling van dié versverhaal reeds bestaan het toe hy in deur Hodder & Stoughton genader is om 'n Afrikaanse beryiming te skep nie: *"My vertaling van Die Loraks het bloot gebeur omdat ek deur die uitgewers Hodder and Stoughton in 1993 genader is vir 'n vertaling van dié boek. Al wat ek nou nog kan onthou is dat Theodore [sic] Geisel toestemming gegee het vir vertalings van sy boek mits dit op herwinbare papier gedruk word. Eers baie jare later het ek by 'n tweedehandse boekwinkel op Leon Rousseau se vertaling afgekom, en was glad nie eens bewus dat die werk alreeds tevore vertaal is nie"* (De Vos, 15 Mei 2012: n.pag.).

²¹² *Charlie and the chocolate factory* (1964) is oorspronklik vertaal deur Leon Rousseau as *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en *Charlie and the great glass elevator* (1972) deur Mavis de Villiers as *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d).

en 2006 deur Human & Rousseau uitgegee²¹³. Dit is egter belangrik om in ag te neem dat daar 'n mark vir De Villiers en Geldenhuys se vertalings was, aangesien Tim Burton se film *Charlie and the chocolate factory* (2005) wêreldwyd 'n oplewering in Dahl se kinder- en jeugromans veroorsaak het²¹⁴. Dié stelling word ondersteun deur nuwe vertalings van Dahl se werk wat sedertdien verskyn het, o.a. *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a), *Charlie en die groot glashyser* (2006b) en *James en die reuseperske* (2007b), vertaal deur Kobus Geldenhuys. Laasgenoemde wys ook in watter mate een sisteem (bv. die film-industrie) 'n ander sisteem (in dié geval die kinder- en jeugliteratuursisteem) kan beïnvloed:

NB het besluit om *Charlie* af te stof en vars uit te gee net voor die Jonny Depp-film vrygestel is. Depp was dan ook op die voorblad, en nie Blake se illustrasie nie. Verder het hulle gevoel die vertaling het 'verouder', en daarmee probeer ek nie Rousseau bykom nie. Afrikaans het immers gegroei en verander tussen 1983 en 2005. Daarom het ek die teks van meet af vertaal. Daarom het ek besluit om die name nie te lokaliseer nie. Die nuwe geslag kinders sou die fliek heel moontlik sien en dan die boek lees en gevolglik verward wees as die name nie dieselfde is nie (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 4).

Hoewel vertalings as 'n ideale manier beskou word om onderskeie kulture se kinder- en jeugliteratuursisteem uit te brei, bekleed die vertaling van tekste vir jong lesers steeds 'n ondergeskikte posisie in dié sisteem. Laasgenoemde blyk nie net uit die anonimiteit van vertalers nie²¹⁵, maar ook uit die kritiek wat gereeld teen dié praktyk uitgespreek word, aangesien die vrees bestaan dat vertalings inheemse kinder- en jeugboeke sal verdring en dat die mark oorstroom sal word met 'swakker', goedkoper massaprojekte (Eiselen, 2005: 136). Volgens Eiselen is daar twee faktore wat die kwaliteit van vertalings kan bepaal, naamlik die kwaliteit van die bronteks en die vertaler se vaardigheid (Eiselen, 2005: 136). Vertalers van kinder- en jeugliteratuur kan egter onmoontlik slegs op die kwaliteit van die bronteks en hulle 'natuurlike talent' staatmaak, aangesien die vertaalproses en die resepsie van die doelteks in die doelkultuur deur 'n verskeidenheid ekstratekstuele faktore beïnvloed word, o.a. die gebruikers, institusie en repertorium van die doelkultuur.

²¹³ In die oorspronklike vertalings het sowel Rousseau as De Villiers van domestikering (sien 3.3.2.2.1. en 3.3.2.2.2.) gebruik gemaak en die hoofkarakter se naam (Charlie Bucket) as 'Kalie Emmer' vertaal. Dié vertalings sou jong kontemporêre lesers verwar omdat hulle die oorspronklike benaming van die karakter as gevolg van mediablootstelling ken. Dieselfde geld vir De Villiers se Afrikaanse vertaling van *James and the giant peach* (1961), getiteld *Hendrik en die reuseperske* (1984b). Verder is dit ook belangrik om in gedagte te hou dat die Afrikaanse vertaling *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) as voorgeskrewe literatuur gebruik word vir Engelse hoërskoolkinders (Afrikaans Addisionele Taal) en dat die lesers die karakters reeds van kleins af in hulle moedertaal ken (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 4).

²¹⁴ Burton se film *Alice in 3D* (2010) het ook 'n nuutgevonde belangstelling in Lewis Carroll se *Alice in Wonderland* veroorsaak en gevolglik het André P. Brink se vertaling *Die avonture van Alice in wonderland*, wat oorspronklik in 1965 gepubliseer is, weer in 2010 op die rakke verskyn.

²¹⁵ Voor die middel 1960's is vertalers in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem nie eers genoem nie (Eiselen, 2005: 137). Hoewel daar deesdae meer erkenning aan vertalers gegee word (o.a. prystoekennings soos die Elsabé Steenbergprys vir vertaalde kinder- en jeugliteratuur) is dit nie altyd maklik om die vertaler se naam raak te lees nie, aangesien dit óf op die titelblad óf by die uitgewer- en kopiereg-informasie (m.a.w. informasie waarop jong lesers nie ag slaan nie) aangedui word. Die finansiële vergoeding vir vertalers van fiksie laat ook gereeld veel te wense oor. Hoewel vertalers van fiksie in sekere lande, soos Frankryk, in taniemes vir verkope deel, betaal Suid-Afrikaanse uitgewers byvoorbeeld 50c per woord vir die vertaling van skoolhandboeke, maar net ongeveer 20c per woord vir fiksie (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 4).

Die onderskeie faktore wat die vertaling van kinder- en jeugliteratuur beïnvloed, word aan die hand van die funksionalistiese (3.3.1.) en deskriptiewe benaderings (3.3.2.) tot vertaling geanaliseer om sodoende die vertaalstrategieë te identifiseer wat tydens die vertaalproses toegepas kan word om 'n suksesvolle ontvangs in die doelsisteem te probeer bewerkstellig.

3.3. Die vertaling van kinder- en jeugliteratuur

Soos reeds genoem, speel die vertaling van kinder- en jeuglektuur 'n onontbeerlike rol in beide ondergeskikte en hegemoniese kulture, aangesien dit die posisie van die kinder- en jeugliteratuursisteem binne die literêre sisteem kan versterk (Ghesquiere, 2006: 20-25), interkulturele kommunikasie kan bewerkstellig, en selfs as inspirasie kan dien vir inheemse produsente. Nietemin veronderstel dié universele kenmerk van vertalings van kinder- en jeugliteratuur nie dat die vertaling van dié sisteem 'n eenvoudige, homogene aktiwiteit is nie:

Translators do not simply stand "in between" source text and target audience, from the beginning they are always an intrinsic part of the negotiating dialogue itself, holding a fragile, unstable middle between the social forces that act upon them (the imposed norms of the publishing industries and the expectations of the adults who act as buyers and often as co-readers), their own interpretation of the source text and their assessment of the target audience (what are the target audience's cognitive and emotional abilities, its tastes and needs?) (Van Coillie & Verschueren, 2006: v).

Die beskouing dat vertaling 'n doelteks-georiënteerde, sosiokulturele aktiwiteit is wat deur verskeie ekstratekstuele faktore beïnvloed word, spruit uit 'n 'kulturele wending' (Snell-Hornby, 2006: 50) wat in die middel sewentigerjare plaasgevind het toe vertaalteoretici besluit het om 'n funksionalistiese (3.3.1.) en deskriptiewe (3.3.2.) benadering tot vertaling te loods *"to break the deadlock in which the study of literary translation found itself"* (Hermans, 1985: 10).

3.3.1. 'n Funksionalistiese benadering tot vertaling

Die funksionalistiese benadering tot vertaling het oorspronklik tot stand gekom as teenreaksie op die preskriptiewe linguistiese en tekslinguistiese benaderings tot vertaling. Die linguistiese benadering definieer vertaling as *"the operation which consists in transferring from one language to another all the meaning elements of a text, and nothing but these elements"* (Newmark, 1989: 133). Dié preskriptiewe benadering dring daarop aan dat dit hoofsaaklik belangrik is om die betekenis van 'n teks te reproduseer deur sistematies woord-vir-woord en sin-vir-sin te vertaal. Vertalers moet gevolglik so getrou moontlik aan die bronteks bly deur alle elemente (selfs die kleinste elemente soos voor- en agtervoegsels) te vertaal. Die tekslinguistiese benadering gaan ook vanuit 'n linguistiese uitgangspunt te werk, maar die klem val eerder op die vertaling van die teks as 'n geheel (Hermans, 1994: 13). Volgens dié benadering moet vertalers daarna streef om die kommunikatiewe funksie van die bronteks aan die doelkultuur oor te dra: *"Instead of being isolated words and sentences, meaning is also carried globally in the text. What is actually carried over into the target text*

during translation is the composite semantic value and pragmatic function of the source text” (Neubert & Shreve, 1992: 23). Hoewel die tekslinguistiese idee dat ’n teks altyd beïnvloed word deur die kultuur en omstandighede waarin dit ontstaan, deur ondersteuners van die funksionalistiese benadering hervat word, fokus laasgenoemde benadering eerder op die toekomspektief van die vertaling (wat nie noodwendig dieselfde as die bronteks is nie): “By adopting such a prospective view, translation scholars consciously set themselves apart from the more retrospective view of linguistic approaches with a focus on reproducing the source text” (Schäffner, 2001: 16)²¹⁶.

Die funksionalistiese benadering berus op twee beginsels. Eerstens word vertaling beskou as ’n kommunikasieproses wat die oordrag van informasie van een kultuur na ’n ander bewerkstellig (Reiss & Vermeer, 1984: 72): *Translation is [...] characterized as offering information to members of one culture in their language (the target language and culture) about information originally offered in another language within another culture (the source language and culture)*” (Schäffner, 2009: 236). Tweedens bepaal die doel van die vertaling watter aspekte uit die bronteks uiteindelik oorgedra word in die doelteks en watter vertaalstrategieë toegepas word tydens die vertaalproses: “To translate means to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances” (Vermeer, 1987: 29).

Dié doelteks-georiënteerde benadering tot vertaling is oorspronklik geformuleer deur die Duitse navorser en vertaler Katharina Reiss (1971 & 1976). Reiss, wat ’n tipologiese onderskeid tref tussen verskillende tekstipes, naamlik informatiewe tekste (bv. nuusberigte en wetenskaplike artikels), ekspressiewe tekste (bv. literatuur) en ooredende tekste (bv. advertensies)²¹⁷, glo dat elke tekstipe ’n unieke funksie en doel het en dat dié doel bepaal watter metode (sien figuur 3²¹⁸) van vertaling in die vertaalproses gebruik moet word (Reiss 1976: 20)²¹⁹: “[...] by assigning the source text to one of these text types the translator can

²¹⁶ Christina Schäffner definieer dié benadering as “a kind of cover term for the research scholars who argue that the purpose of the TT is the most important criterion of any translation” (Schäffner, 1996: 2).

²¹⁷ Hoewel Reiss oorspronklik ook ’n vierde tekstipe, aanvullende (‘subsidiary’) tekste (bv. liedjies en radiodramas), geïdentifiseer het, is dié tekstipe later uit haar werk weggelaat, aangesien die produksie van dié tekstipe op ander media berus (Nord, 2005: 22).

²¹⁸ Reiss se tekstipologiese model is gebaseer op Karl Bühler se taalteoretiese model (‘organon model’) wat die semantiese funksies van taal uitbeeld: “Language [...] is one of the implements used in life; it is an organon like the material implement, the material intermediary extraneous to the body; language is, like a tool, a formed intermediary” (Bühler, 1990: liii-liv). Volgens dié model (Bühler, 1990: 35) kan die funksies van taal in een van drie kategorieë verdeel word, naamlik uitdrukking (‘expression’), trefkrag (appeal) en uitbeelding (representation).

²¹⁹ Hoewel Reiss die tipologiese onderskeid tussen verskillende tekstipes getref het toe sy nog tot die tekslinguistiese skool behoort het, word haar tekstipe-indeling as grondslag vir die funksionalistiese benadering beskou, aangesien sy later by die funksionalistiese skool aangesluit het en in samewerking met Hans Vermeer (1978) verantwoordelik was vir die totstandkoming van ’n algemene, doelteksgeoriënteerde vertaalteorie (Reiss en Vermeer, 1984): “In combining Vermeer’s general skopos theory of 1978 with the specific translation theory developed by Katharina Reiss, Reiss and Vermeer (1984, 1991) arrive at a translation theory that is sufficiently general (allgemeine Translationstheorie), and sufficiently complex, to cover a multitude of individual cases” (Schäffner, 2009: 236).

decide on the hierarchy of equivalence postulates which has to be observed in TT production” (Nord, 2005: 23):

Figuur 3
Katharina Reiss se tipologiese vertaalmetodes

Informatiewe tekste	Die oordrag van die konseptuele inhoud van die bronteks in ondubbelsinnige, eenvoudige taal (met verduidelikings indien nodig).
Ekspressiewe tekste	Die oordrag van die 'estetiese' en artistieke formaat van die bronteks. Toepassing van die 'identifiseringsmetode', m.a.w. vertalers moet die standpunt van die skrywer van die bronteks inneem.
Oorredende tekste	Die oplewering van die gewenste reaksie by die doeltekslesers. Toepassing van die 'aanpassingsmetode'; m.a.w. vertalers moet dieselfde effek as wat die bronteks op die brontekslesers gehad het, by die doeltekslesers bewerkstellig.

Volgens Reiss (sien ook Nord, 2005: 42) kan die geskiktheid van die doelteks in die doelsisteem deur middel van ekstralinguistiese en intralinguistiese kriteria bepaal word (Reiss, 1971: 54-88). Ekstralinguistiese kriteria verwys na die omstandighede wat tot die doelteks se totstandkoming gelei het (die tyd, plek, vertaler, doeltekslesers en doel van die vertaling), terwyl intralinguistiese kriteria verwys na die semantiese, leksikale, grammatikale, stilistiese aspekte en genre²²⁰ van die doelteks. Dié onderlinge kriteria kan egter van tekstipe tot tekstipe verskil. Byvoorbeeld, stilistiese aspekte speel 'n groter rol in die vertalings van ekspressiewe tekste as in informatiewe tekste, aangesien laasgenoemde eerder daarop fokus om die semantiese inhoud (informasie) aan die doeltekslesers oor te dra (Reiss, 1971: 62). Hoewel Reiss van mening is dat vertalers daarna moet streef om die konseptuele inhoud, linguistiese formaat en kommunikatiewe funksie van die bronteks in die doelteks te reproduseer (Reiss, 1977: 112), erken sy dat dit in sommige gevalle nodig sal wees om die vertaling aan te pas omdat die funksie van die bron- en die doelteks nie noodwendig ooreenstem nie (Reiss & Vermeer, 1984: 45): “[...] if the *skopos* demands a change in function, the required standard will no longer be *intertextual coherence with the source text*, but *adequacy or appropriateness with regard to the skopos*” (Nord, 2005: 27). Laasgenoemde is veral die geval wanneer 'n vertaling met 'n nuwe doelgehoor in gedagte geskep word wat glad nie met die lesers van die bronteks ooreenstem nie. Byvoorbeeld, wanneer brontekste wat oorspronklik tot die volwasse literêre sisteem behoort, soos *Gulliver's travels* (1726) deur Jonathan Swift, vir jong doeltekslesers vertaal word, stem die funksie van die bron- en die doelteks nie ooreen nie. Vertalers kan dus van 'ideologiese redigering' (Nord, 2007: 9) gebruik maak om die doelteks tematies en linguisties aan te pas by die kinder- en jeugliteratuursisteem se norme en konvensies (sien 3.3.2.1. en 3.3.2.2.).

²²⁰ Reiss onderskei tussen verskeie tipe genres, o.a. komplekse en eenvoudige genres (Reiss en Vermeer, 1984: 180). Wanneer 'n teks as 'n 'eenvoudige' genre geklassifiseer word, behoort die geheel van die teks tot een spesifieke genre (bv. resepte), terwyl 'n teks wat tot 'n komplekse genre behoort uit meer as een genre kan bestaan, bv. prosimetriese tekste (sien 2.4.).

Dieselfde geld natuurlik ook wanneer brontekste wat eintlik tot die kinder- en jeugliteratuursisteem behoort vir die volwasse literêre sisteem vertaal word, soos wat die geval is met Luis d'Antin van Rooten en Ormonde de Kay se homofoniese vertalings van tradisionele Engelse kinderrympies, onderskeidelik saamgevat in *Mots d'heures: gousses, rames* (1967) en *N'heures souris rames* (1983)²²¹. Dié vertalings, wat oorspronklik in argaïese Frans geskryf is bied 'n unieke blik op die Middeleeuse Franse samelewing en het slegs een aspek gemeen met die tradisionele Engelse kinderrympies. Wanneer dit hardop gelees word, klink dit presies soos die oorspronklike rympties (vb. 41)²²²: “*The most fascinating quality of these verses is found upon reading them aloud in the sonorous, measured classic style made famous by the Comédie Française at the turn of the century [...] these poems then assume a strangely familiar, almost nostalgic, homely quality*” (Van Rooten, 1967: Voorwoord):

Voorbeeld 41

Little Bo-peep
Has lost her sheep,
And doesn't know where to find them;
Leave them alone, and they'll come back home
Bringing their tales behind them.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 32)

Lille beau pipe²²³
Ocelot serre chypre
En douzaine aux verres tuf indemne
Livre de melons un dé huile qu'aux mômes
Eau à guigne d'air telle baie indemne.
(Van Rooten, 1967: 35)

Hoewel Reiss glo dat tekste multidimensioneel van aard is (Reiss, 1971: 32), maak haar tipologie van vertaalmetodes nie werklik voorsiening vir die feit dat 'n teks (hetsy informatief, ekspressief óf oorredend) oor meer as een funksie kan beskik nie (Fawcett, 1997: 106-108). Kontemporêre ekspressiewe tekste in die kinder- en jeugliteratuursisteem is byvoorbeeld tegelykertyd opvoedkundig en vermaaklik. Dit sou nutteloos wees om vertalings van kinder- en jeugliteratuur te produseer wat ekwivalent is aan die bronteks se ‘artistieke formaat’, maar

²²¹ Van Rooten en De Kay was wel verantwoordelik vir die publikasie en annotering van dié vertalings, maar beide het per toeval op die anonieme vertalings afgekom. Van Rooten het sy manuskrip ontdek tussen die besittings wat hy van 'n familielid, François Charles Fernand d'Antin (1857-1950), geërf het (Van Rooten, 1967: Voorwoord) en De Kay het sy manuskrip, wat glo in die puin van die Coucy Kasteel in Caix (Picardie) ontdek is, by 'n Hongaarse sakeman gekoop (De Kay, 1983: Voorwoord).

²²² Doeltekstlesers moet Engels en Frans magtig wees én die brontekste ken om enigsins genot te put uit dié homofoniese vertalings. Volgens Jacques Derrida (2002) kan homofoniese vertalings nie as suksesvolle ('relevante') vertalings beskou word nie, aangesien vertalers wat van dié strategie gebruik maak, gewoonlik op voetnotas staat maak om hulle besluitnemings te verduidelik en/of verdedig: “[...] whenever a homophonic or homonymic effect occurs, translation [encounters an insurmountable limit – and the beginning of its end [...]. A homonym or homophone is never translatable word-to-word. It is necessary either to resign oneself to losing the effect, the economy, the strategy (and this loss can be enormous) or add a gloss, of the translator's note sort, which always, even in the best of cases, the case of the greatest relevance, confesses the impotence or failure of the translation. While indicating that the meaning and formal effects of the text haven't escaped the translator and can therefore be brought to the reader's attention, the translator's note breaks what I call the economic law of the word, which defines the essence of translation in the strict sense, the normal, normalized, pertinent, or relevant translation” (Derrida, 2002: 429).

²²³ Van Rooten bied in 'n voetnota die volgende interpretasie vir dié rymptie: “*We are dealing with a chemist or alchemist, since this can't be anything but a recipe for an ointment or perfume of doubtful magical qualities. The scent sac of an ocelot which produces a disturbingly penetrating odor is squeezed with a quantity of chypre (which ditto) in a dozen containers of flawless volcanic glass. To this is added a pound of melons, a thimbleful of oil (½ oz.), a sweet cherry and the fragrance of unspoiled berries, any kind will do. The verse, unfortunately, gives no clue as to its application. We must, of course, suspect an aphrodisiac*” (Van Rooten, 1967: 35).

oor geen vermaaklikheidswaarde beskik nie omdat jong doeltekslesers sodoende van die teks vervreem sal word en die opvoedkundige doel van die vertaling verlore sal gaan. Mens kan selfs argumenteer dat kinder- en jeugliteratuur ook as informatiewe tekste geklassifiseer kan word, aangesien dit altyd daarna streef om een of ander belangrike boodskap aan jong lesers oor te dra: *“Children’s literature belongs simultaneously to the literary system and the social-educational system, i.e. it is not only read for entertainment, recreation and literary experience but also used as a tool for education and socialization”* (Puurtinen, 1995: 17). Verder slaan Reiss ook nie ag op die subjektiwiteit wat met vertaling gepaardgaan en die ekstratekstuele faktore (o.a. institusie en repertorium) wat die vertaalproses beïnvloed nie: *“[...] the translation method employed depends on far more than just a text type. The translator’s own role and purpose, as well as socio-cultural pressures also affect the kind of translation strategy that is adopted”* (Munday, 2001: 76). In die kinder- en jeugliteratuursisteem is die mark, repertorium en institusie byvoorbeeld verantwoordelik vir sowel die keuse van tekste wat tot jong lesers se beskikking gestel word as die vertaalstrategiese metodes wat tydens die vertaalproses toegepas word (sien 3.3.2.1.).

Hans Vermeer (1978) se skoposteorie, wat aansluit by Reiss se siening en uitgebrei word deur Christiane Nord (2005), is gebaseer op die idee dat vertaling ’n handeling is en soos enige ander menslike handeling ’n doel (‘skopos’) het om te vervul:

Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose... The word *skopos* then, is a technical term for the aim or purpose of a translation... Further: an action leads to a result, a new situation or event, and possibly to a “new” object... The aim of any translational action, and the mode in which it is to be realized, are negotiated with the client who commissions the action (Vermeer, 2004: 227).

Volgens Vermeer (sien ook Nord, 2005) begin vertaling altyd met ’n inisieerder wat van ’n vertaling gebruik wil maak omdat hy of sy iets aan die doelkultuur wil kommunikeer (Vermeer, 2004: 227 en Nord, 2005: 9)²²⁴: *“Perhaps the most innovative addition to this model is what functionalists call the “initiator” of the translation process – a person, a group, or an institution whose goals or aims may be very different from the source-text author, the target-text receiver, and the translator”* (Gentzler, 2001: 73)²²⁵. In die vertaling van kinder- en jeugliteratuur is die inisieerder gewoonlik die uitgewer wat weens ’n spesifieke rede besluit om ’n vertaling die lig te laat sien. Die motivering vir vertalings van kinder- en jeugliteratuur is

²²⁴ Interkulturele kommunikasie (vertaling) begin by die inisieerder en eindig met die ontvanger(s) van die doelteks: *“It is the reception that completes the communicative situation and defines the function of the text: the text as a communicative act is “completed” by the recipient”* (Nord, 2005: 18).

²²⁵ Bronteks-georiënteerde benaderings tot vertaling glo dat vertalers getrou moet bly aan die bronteks, terwyl ondersteuners van die funksionalistiese benadering van mening is dat die doel van die vertaling (soos aangedui deur die inisieerder) vertalers se besluitneming tydens die vertaalproses bepaal: *“[...] It is not the source text as such, or its effect on the ST recipient, or the function assigned to it by the author, that operates the translation process [...], but the prospective function or skopos of the target text as determined by the initiator’s needs”* (Nord, 2005: 10).

gewoonlik ekonomies (o.a. wat betref vertalings van gewilde, niegekanoniseerde literatuur) en opvoedkundig van aard (o.a. wat betref vertalings van 'klassieke', gekanoniseerde literatuur). Die inisieerder verskaf inligting aan die vertaler oor die doel van die vertaling en die doeltekslesers. Volgens Christiane Nord is die informasie oor die doeltekslesers se verwagtinge en hulle sosiokulturele agtergrond uiters belangrik, aangesien 'n gedetailleerde opdrag ('brief') die vertaler se besluitneming tydens die vertaalproses kan vergemaklik (Nord, 2005: 10). Hoewel die vertaler duidelike instruksies van die inisieerder ontvang, word hy of sy beskou as die deskundige (Vermeer, 2004: 228): "[...] *because the translator is the expert in transcultural communication, he is also the one who should have a last and definite say in how to communicate, that is to translate*" (Vermeer, 1998: 57). Aangesien dit onmoontlik is om die geheel van die bronteks se skrywer se idees te vertaal (idees, interpretasies en assosiasies is altyd tyd- en plekgebonde), kan vertalers self besluit watter aspekte uit die bronteks in die doelteks oorgedra word en watter vertaalmetodes toegepas word (sien 3.3.2.3.)²²⁶, mits die doel van die vertaling as maatstaf vir dié keuses dien en die vertaler steeds die reëls en konvensies van die doelkultuur gehoorsaam (Vermeer, 1998: 54). Die vertaler kan selfs so ver gaan om die bronteks te 'onttroon' (Vermeer, 1986: 42) en 'n doelteks skep wat geensins verwant is aan die oorspronklike teks nie²²⁷. Dié argument het groot kritiek uitgelok aangesien die meeste vertaalteoretici dit eens is dat mens nie in dié geval van 'n 'vertaling' kan praat nie, aangesien vertaling altyd in 'n sekere mate gebonde is aan die bronteks: "*Translation is the production of a functional target text maintaining a relationship with a given source text that is specified according to the intended or demanded function of the target text (translation skopos)*" (Nord, 2005: 32). Verder is vertalers, in teenstelling met skrywers, nie die "*master of the word*" nie, maar eerder 'n "*servant to the word*" (Nord, 2001: 190) wat interkulturele kommunikasie bewerkstellig op aandrang van die inisieerder: "[...] *the translator may be compared with a ghost-writer who produces a text at the request, and for the use, of somebody else*" (Nord, 2005: 12)²²⁸. Dit is ook onrealisties om te verwag dat vertalers, wat onder groot tydsdruk verkeer, onnodig baie tyd aan enkele

²²⁶ Aangesien die bronteks spesifiek met brontekslesers in gedagte geskep is, is dit gekoppel aan die bronkultuur. Dit impliseer dat die bronteks 'n sekondêre rol in vertaling speel, aangesien die lesers en kultuur van die bron- en doelsisteem nie noodwendig ooreenstem nie (Nord, 2005: 11): "*As its name implies, the source text is orientated towards, and is in any case bound to, the source culture. The target text [...] is orientated toward the target culture, and it is this which ultimately defines its adequacy*" (Vermeer, 2004: 229). Vermeer glo byvoorbeeld dat selfs 'n letterlike vertaling, wat getrou bly aan die bronteks, tot 'n ontroue doelteks kan lei indien vertalers nie die doel van die vertaling in ag neem nie (Vermeer, 1998: 44).

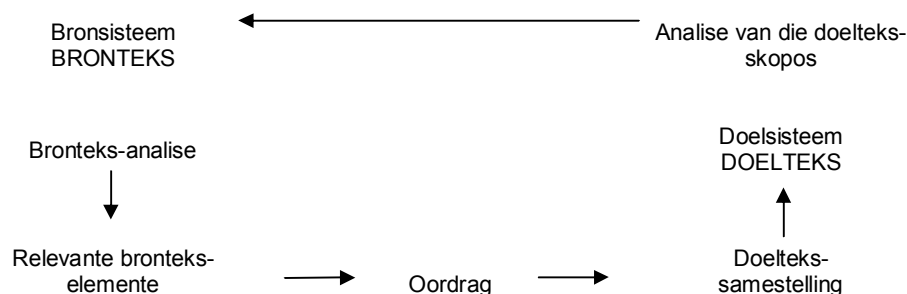
²²⁷ Charles Tritten het byvoorbeeld vier hoofstukke bygelas in sy Franse vertaling van Johanna Spyri se klassieke kinderverhaal *Heidi* (1880) wat in 1933 by Flammarion verskyn het (Nières-Chevrel, 2009: 177-178). Die Franse vertaling het in twee volumes verskyn, naamlik *Heidi, la merveilleuse histoire d'une fille de la montagne* (1933) en *Heide grandit* (1934), maar Tritten het besluit om die jong heldin se avonture voort te sit en drie verdere tekste te produseer, getiteld *Heidi jeune fille* (1936), *Heidi et ses enfants* (1939) en *Heidi grand-mère* (1946).

²²⁸ Gewoonlik begin die vertaalproses met die uitgewer: "*Die uitgewers gee altyd 'n opdrag. Die uitgewer se keuse word onder meer bepaal deur die beskikbaarheid van vertaalsubsidies*" (Hugo, 7 Maart 2011: 1). Vertalers kan uitgewers ook met 'n voorstel nader, maar die finale besluit berus altyd op uitgewers, wat aanvraag, begroting en bemerkingsmoontlikhede in ag moet neem (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 1). Byvoorbeeld, Kobus Geldenhuys het Human & Rousseau genader met die voorstel om Roald Dahl se *Revolting Rhymes* (1982b) in Afrikaans te vertaal (die voorlopige titel is *Rillerrympies*), maar die uitgewers is sover huiwerig om dit uit te gee, aangesien dit 'n besonder duur produksie is weens die kopiereg vir die skrywer en die illustrasies (Geldenhuys, 9 Maart 2011: n.pag.).

vertalings spandeer, veral omdat hulle nie dieselfde erkenning geniet as skrywers van oorspronklike tekste nie.

Christiane Nord (2005) het tot die funksionalistiese benadering se redding gekom deur dit bruikbaar te maak vir die vertaalpraktik. Nord dring daarop aan dat vertalers oor 'n deeglike kennis van beide die bron- en die doeltteks moet beskik om te bepaal watter elemente direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra kan word en watter elemente moontlike aanpassing in die doeltkultuur (domestikering) vereis (sien 3.3.2.2.1.)²²⁹. Dié beskouing impliseer dat die bronteks nie net informasie oordra soos wat Vermeer beweer nie, maar dat dit deeglik geanaliseer moet word sodat vertalers die bronteks (en die opdrag wat op hulle wag) so goed moontlik kan verstaan. Vertaling moet dus nie langer as 'n liniêre proses beskou word nie, aangesien dié interkulturele kommunikasieproses nie bloot op die oordrag van kodes uit een sisteem na 'n ander berus nie, maar eerder as 'n sirkulêre proses (Nord, 2005: 36):

Figuur 4
Christiane Nord se sirkulêre model van die vertaalproses



'n Ideale vertaler word dus beskou as iemand wat nie net die bron- en doeltaal magtig is nie, maar ook oor 'n deeglike kennis van beide sisteme beskik: *"He is (ideally) bi-cultural, which means he has a perfect command of both the source and the target culture (including language), and he possesses a transfer competence, which comprises the skills of text reception, text production, and research, as well as the ability to "synchronize" ST reception and TT production"* (Nord, 2005: 12). Wat betref die vertaling van kinder- en jeugliteratuur, is

²²⁹ Volgens Nord kan daar 'n onderskeid getref word tussen doelttekste wat geskep word bloot om inligting oor te dra (bv. pamflette en kontrakte) en doelttekste wat ook 'n 'estetiese' funksie het (literêre vertalings). Gevolglik kan daar ook tussen twee tipes vertaalprosesse onderskei word, naamlik dokumentêre vertaling en instrumentele vertaling (Nord, 1997: 47). Dokumentêre vertaling, wat 'n metatekstuele funksie het, streef daarna om 'n 'dokument' te skep waarin die brontekssender met die brontekslersers in die bronkultuur kommunikeer, terwyl instrumentele vertaling daarna streef om 'n 'instrument' te skep wat kommunikasie tussen die brontekssender en die doelttekslersers bewerkstellig (Nord, 1997: 47-52). Dokumentêre vertalings is letterlike woord-vir-woord vertalings, m.a.w. vertalings wat soos vertalings lees, terwyl instrumentele nie soos vertalings lees nie. Hoewel dié twee vertaalteipes vergelyk kan word met Lawrence Venuti se konsepte van 'domestikering' en 'vervreemding', is dit (in teenstelling met Venuti se konsepte) nie ideologies van aard nie. Verder is Nord se vertaalteipes van toepassing op die vertaalproduk (doeltteks) eerder as op die vertaalproses self (vergelyk 3.3.2.2.1.). Dokumentêre vertalings kan ook onderverdeel word in onderskeidelik isiofonsionele vertalings (vertalings met dieselfde funksie as die bronteks), heterofonsionele vertalings (vertalings waarvan die funksie van die bronteks verskil, o.a. vertalings van volwasse literatuur vir jong doelttekslersers) en homologiese vertalings (vertalings met dieselfde oorspronklikheidsgraad as die bronteks, o.a. kinderverse).

dit ook nodig dat die vertaler oor 'n deeglike kennis van die 'kindergemoed' beskik (Pienaar, 1950: 4): “[...] *one of the most important factors determining the purpose of a translation is the addressee, who is the intended receiver or audience of the target text with their culture-specific world-knowledge, their expectations and their communicative skills*” (Vermeer, 1987: 29). Byvoorbeeld, wat betref die vertaling van humor help dit nie as die vertaler tweetalig is en beide sisteme ken, maar nie weet waarvoor kinders gewoonlik lag nie. Selfs al voldoen die doelteks aan volwasse kritici se verwagtinge en al word dit as ‘esteties’ beskryf, sal die doelteks ’n mislukking wees omdat die vertaler nie lojaal²³⁰ bly aan die doel van die vertaling nie: “*The reception of a text depends on the individual expectations of the recipient, which are determined by the situation in which he receives the text as well as his social background, his world knowledge, and/or his communicative needs*” (Nord, 2005: 17). Aangesien suksesvolle interkulturele kommunikasie slegs moontlik is indien die doeltekslesers hulle met die vertaling kan vereenselwig en die toekomstige doel van die vertaling vervul word, moet vertalers te alle tye lojaal bly aan die skopos van die vertaling, die toekomstige lesers en die norme van die bepaalde doelsisteem (Nord, 2005: 24). Om te verseker dat die skopos van die doelteks vervul word, stel Nord voor dat vertalers gebruik maak van spesifieke vrae (sien figuur 5) as riglyne tydens die vertaalproses. Dié vrae het betrekking op beide die ekstra- en intratekstuele faktore wat die vertaalproses beïnvloed (Nord, 2005: 42):

Figuur 5
Nord se model van ekstra- en intratekstuele faktore

Extratextual factors:	Who transmits to whom what for by which medium where when why with what function?	a text
Intratextual factors:	On what subject matter what (what not) in what order using which non-verbal elements in which words in what kind of sentences in which tone to what effect?	does he say

Volgens Nord is daar vier soorte vertaalprobleme wat tydens die vertaalproses kan ontstaan en die ontvangs van die doelteks kan beïnvloed, naamlik pragmatiese probleme, interkulturele probleme, linguistiese probleme en teksspesifieke probleme (Nord, 1997: 59-61). Pragmatiese probleme, wat met behulp van ekstratekstuele faktore (sien figuur 5)

²³⁰ Nord bied die volgende definisie vir die konsep ‘lojaliteit’: “[...] *as an interpersonal relationship loyalty [is] meant to replace the traditional intertextual relationship of faithfulness or ‘fidelity’*” (Nord, 2001: 185).

geïdentifiseer kan word, ontstaan as gevolg van die kontras tussen twee kommunikatiewe situasies, naamlik dié van die bronteks en dié van die doelteks. Interkulturele probleme ontstaan as gevolg van die bron- en doelteks se verskillende kulturele gebruike, norme en konvensies. Linguistiese probleme verwys na die strukturele verskille tussen die bron- en die doelsisteem, o.a. die sintaksis, morfologie, woordeskat, terwyl teksspesifieke probleme na die probleme verwys wat ontstaan wanneer metafore, beeldspraak en woordspel vertaal word²³¹. Nord se vier kategorieë van vertaalprobleme kan egter ook met mekaar oorvleuel; byvoorbeeld, metafore kan ook as linguistiese vertaalprobleme beskou word. Nord se kategorieë van vertaalprobleme bied 'n raamwerk vir 'n sistematiese bespreking van die Afrikaanse en Franse vertalings van Engelse kinderverse (sien hoofstuk 4 tot 6), aangesien dit die navorser in staat stel om die vertaalprobleme in onderskeidelik die Afrikaanse en Franse vertalings te identifiseer. Verder maak dié kategorieë dit ook moontlik om die verskillende vertaalstrategieë wat in die Afrikaanse en Franse instrumentele, homologiese vertalings toegepas is met mekaar te vergelyk om sodoende te bepaal in watter mate die vertalings lojaal gebly het aan die skopos en die jong doeltekslesers van onderskeidelik die Afrikaanse en die Franse sisteme.

Hoewel daar ongetwyfeld gedifferensieer kan word tussen pragmatiese, interkulturele en linguistiese vertaalprobleme wat tydens die vertaling van Moeder Gans se rympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se versfragmente ontstaan (vergelyk hoofstuk 4, 5 en 6), is dit noemenswaardig dat die vertaling van volksversies (kinderrympies), versverhale en intergeneriese prosimetrum op sigself as teksspesifieke vertaalprobleme geklassifiseer kan word omdat die norme en reëls wat betref die vertaling van dié rymende, metriese genres drasties verskil van ander (prosa)tekste bestem vir die jeug. Byvoorbeeld, die illustrasies wat in kinderrympieversamelings en in Seuss se versverhale verskyn en die prosateksgedeeltes in Roald Dahl se prosimetriese kinderstories beïnvloed, bepaal en beperk die vertaler se besluitneming tydens die vertaalproses (vergelyk hoofstuk 4, 5 en 6). Vergelyk byvoorbeeld die vertaling van Dahl se intergeneriese prosimetrum, wat interafhanklik is van die prosateksgedeeltes en hoofsaaklik gebruik word om die vermaaklikheidswaarde en 'spel-element' van die stories te verhoog. Vertalers wat besluit om van domestikering (sien 3.3.2.2.1.) as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik te maak in die prosateksgedeeltes behoort konsekwent te wees en dieselfde strategie en graad van aanpassing in die versvertalings toe te pas, en vice versa. Byvoorbeeld, dit sal jong doeltekslesers onnodig verwar indien vertalers besluit om gebruik te maak van vervreemding (sien 3.3.2.2.1.) as oorkoepelende vertaalstrategie en verwysings na kultuurgebonde elemente (eie- en plekname, maatname, kossoorte, ens.) in hulle prosateksvertalings te behou, maar besluit

²³¹ Enige probleme wat nie in een van die vorige drie kategorieë val nie, word ook as teksspesifieke probleme geklassifiseer (Nord, 2005: 176).

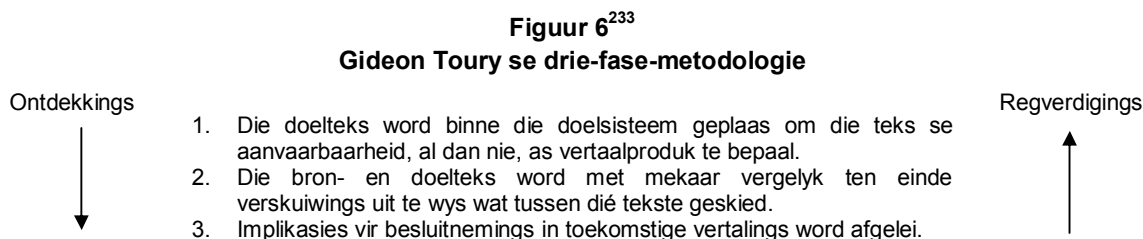
om kultuurgebonde verwysings in die versvertalings te domestikeer om 'n bepaalde ritme en rymskema te bewerkstellig (vergelyk 6.2).

3.3.2. 'n Deskriptiewe benadering tot vertaling

Ondersteuners van deskriptiewe vertaalstudies, o.a. James S. Holmes, Mary Snell-Hornby, Theo Hermans en Gideon Toury, glo ook dat die bestudering van vertaling sistematies, empiries en *deskriptief* eerder as *preskriptief* van aard behoort te wees:

Whether one chooses to focus one's efforts on translated texts and/or their constituents, on intertextual relationships, on models and norms of translational behavior or on strategies resorted to in and for the solution of particular problems, what constitutes the subject matter of a proper discipline of Translation Studies is (observable and reconstructable) facts of life rather than merely speculative entities resulting from preconceived hypothesis and theoretical models (Toury, 1995: 1).

Gideon Toury, wat beskou word as die inisieerder van deskriptiewe vertaalstudies, het 'n drie-fase-metodologie²³² (sien figuur 6) ontwerp wat vertaalteoretici in staat stel om konkrete bevindinge oor die vertaalproses te maak wat uiteindelik vir toekomstige vertalers van nut kan wees (Toury, 1995: 38):



Toury argumenteer dat die klem van vertaalstudies nie, soos wat in die verlede beweer is, op die bronteks behoort te val nie, maar eerder op die doelteks (vertaalproduk) as 'n deel van die doelkultuur se literêre sisteem en dat vertaling 'n sosiokulturele aktiwiteit is:

[...] it is the *target or recipient culture*, or a certain section of it, which serves as the *initiator* of the decision to translate and of the translating process. Translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, and not in the interest of the source text, let alone the source culture (Toury, 1995: 18-19)²³⁴.

²³² Toury se drie-fase-metodologie is veral relevant vir dié studie weens drie redes. Eerstens stel dit die navorser in staat om die resepsie van die Afrikaanse en/of Franse doelt tekste in die onderskeie doelsisteme te bepaal. Hoekom is sowel die meeste Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies as die Afrikaanse en Franse vertalings van sekere Dr. Seuss versverhale nie meer in druk nie? Tweedens stel dit die navorser in staat om veranderinge tussen die bron- en doelt tekste uit te wys deur o.a. te bepaal of die struktuur, inhoud en funksie van die brontekste met dié van die Afrikaanse en/of Franse doelt tekste ooreenstem. Laastens stel 'n ondersoek na die verskillende norme wat die vertaling van kinderverse beïnvloed die navorser in staat om resultate te lewer wat van praktiese nut kan wees vir toekomstige vertalers van kinderverse.

²³³ Soos Nord (Nord, 2005: 30), glo Toury ook dat die progressie van vertaalstudies sirkulêr eerder as liniêr is: "[...] there will always be something to go back and discover, with the concomitant need for more (or more elaborate) explanations" (Toury, 1995: 38).

²³⁴ Dié beskouing ooreenstem sterk met die doelt eksgeoriënteerde, funksionalistiese siening dat sowel die doel (skopos) van die doelt eks as die doelt ekslesers uiteindelik bepaal watter elemente uit die bronteks in die doelt eks oorgedra word (sien 3.3.1.).

Aangesien vertaling in 'n sosiokulturele konteks plaasvind (Hermans, 1996: 26), is dit onderhewig aan verkillende soorte en grade van beperkinge, naamlik algemene reëls (wette), suiwer idiosinkrasieë (subjektiewe besluite) en norme (Toury, 2002: 206). Norme²³⁵ word beskou as die middeweg tussen reëls en idiosinkrasieë (Toury, 1995: 55) en word soos volg definieer²³⁶:

[...] in each community there is a knowledge of what counts as correct or appropriate behavior, including communicative behavior. In a society, this knowledge exists in the form of norms. Norms are developed in the process of socialization. They are conventional, they are shared by members of a community, i.e. they function intersubjectively as models for behavior, and they also regulate expectations concerning both the behavior itself and the products of this behavior (Schäffner, 1999: 1).

Toury beskou vertaling as 'n normgedrewe aktiwiteit (Toury, 1995: 56) en onderskei tussen verskillende norme wat nie net vertalers se besluitneming *voor* en *tydens* die vertaalproses kan beïnvloed nie, maar ook die wyse waarop die vertaalproduk uiteindelik in die doelkultuur ontvang word (Toury, 1995: 56). Die verskillende norme kan gekategoriseer word as voorlopige norme (3.3.2.1.), inisiële norme (3.3.2.2.) en operasionele norme (3.3.2.3.).

3.3.2.1. Voorlopige norme

Voorlopige norme ('preliminary norms') verwys na die definitiewe vertaalbeleid in 'n gegewe doelsisteem. Dié beleid verwys na die faktore wat die doelsisteem se keuse van brontekste bepaal, die doelsisteem se toleransiegrens ten opsigte van die vertaalstrategieë wat toegepas word (wat beskou word as gewens, aanvaarbaar of taboe), asook die status van vertalings binne die doelsisteem (Toury, 1995: 58):

Different, and often contradictory, goals not only inform the choice of children's texts for translation but also help determine the shape which the translation of a particular book into the target culture takes. The educational concerns governing children's literature may influence the translation of children's literature in different ways, and they may include practices in which the foreign is

²³⁵ Volgens Toury vorm norme die basis vir enige empiriese, sosiokulturele studie: "*Norms are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence, and the wide range of situations they apply to (with the conformity this implies), are the main factors ensuring the establishment and retention of social order*" (Toury, 1995: 55). Theo Hermans steun dié siening: "*[...] it is one of the foremost tasks of translation criticism to contribute to a greater awareness of norms among all those involved in the production and reception of translations*" (Hermans, 1985: 61). Die funksionalis Hans Vermeer beskou kultuur selfs as 'n normgedrewe aktiwiteit: "*Culture is the entire setting of norms and conventions as a member of his society must know in order to be 'like everybody' – or to be able to be different from everybody*" (Vermeer, 1987: 28). Hoewel kultuur ongetwyfeld 'n normgedrewe aktiwiteit is, is dit belangrik om in ag te neem dat taal en kultuur nie altyd parallel is nie. Byvoorbeeld, die onderskeie Suid-Afrikaanse kulture wat Afrikaanssprekend is (o.a. die Afrikaner-, bruin en swart gemeenskappe), deel byvoorbeeld nie dieselfde verwysingsraamwerk nie en die verskillende kulture wêreldwyd wat Franssprekend is (bv. inwoners van Frankryk, Kanada en Wes-Afrika), verskil drasties van mekaar. Met uitsondering van Philip de Vos se Moeder Gans-vertalings (sien hoofstuk 4), is die Afrikaanse kinderversvertalings wat in dié studie bestudeer word, byvoorbeeld gemik op die Middelklasafrikaner en weerspieël dié die Afrikanergemeenskap se ideologie tydens (vertalings wat voor 1994 die lig gesien het) en ná die apartheids-era (vertalings wat na 1994 verskyn het). Met uitsondering van die Franse Moeder Gans- en Seuss-vertalings wat op Engelsprekende kinders gemik is en die brontaal se sisteem weerspieël, soos dié van o.a. Eliza Gutch, John Roberts en Jean Vallier (vergelyk hoofstukke 4 en 5), is die Franse vertalings gemik op Franssprekende middelklaskinders van Frankryk.

²³⁶ Toury definieer norme as die "*criteria according to which actual instances of behavior are evaluated*" (Toury, 1995: 55) terwyl Hermans dit eerder as "*regularities of behavior*" (Hermans, 1999: 57) beskou. Volgens Toury is reëlmatighede ('regularities') egter nie norme nie, maar eerder bewyse van norme (Chesterman, 1999: 91).

explicitly introduced to children as well as their opposite, in which the foreign is avoided either because adults fear children will not be able to understand or because they consider the material to be inappropriate for children and not in line with their values, i.e. the values of the receiving culture (Desmet, 2007: 16).

3.3.2.1.1. Die vertaalbeleid in die kinder- en jeugliteratuursisteem

Volgens Isabelle Desmidt (2006) en Giorgia Carta (2008) speel 'sakenorme' ('business norms') 'n beslissende rol in sowel die keuse van brontekste as die vertaalstrategieë wat in die vertaling van kinder- en jeugliteratuur toegepas word (Desmidt, 2006: 168 en Carta, 2008: 39)²³⁷. Deur Toury se hiërargie van norme op die vertaling van kinder- en jeugliteratuur toe te pas, kom Giorgia Carta tot die gevolgtrekking dat sakenorme eintlik dieselfde graad van beperking as 'reëls' veronderstel (sien 3.3.2.), aangesien uitgewers onderhewig is aan dié norme. Die mark beïnvloed die produksie van inheemse literatuur, maar bepaal ook watter vertalings op 'n gegewe tydstip winsgewend kan wees en watter vertaalstrategieë toegepas moet word om te verseker dat die doelt tekste aan dieselfde beginsels en literêre standaard as die inheemse tekste voldoen:

Publishing houses have to allow business norms to rule the biggest part of their production. Moreover, they are so strong for another important reason – they now govern the entire process of translating a book (from the choice of source text to its distribution in the target market) because now they have already imposed their control over the original production of children's literature. In other words the prevailing norms determining this approach to translation ended up coinciding with those governing the original production (Carta, 2008: 39).

Dié siening stem ooreen met Evan-Zohar se stelling *"translation, by which, new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste"* (Evan-Zohar, 1990: 49). Dit is egter belangrik om in ag te neem dat die mark voortdurend verander om strominge in die onderlinge kulture te weerspieël. Gaby Thomson-Wohlgemuth wys byvoorbeeld op die feit dat dieselfde beginsels wat destyds in Oos-Duitsland vir inheemse kinder- en jeugliteratuur gegeld het, ook op vertalings van toepassing was en dat vertalers gevolglik van domestikering (sien 3.3.2.2.1. en 3.3.2.2.2.) gebruik moes maak om te verseker dat die vertalings met die doelsisteem se ideologie ooreenstem: *"[...] foreign books had to display the same standard and had to obey the same ideological principles as indigenous literature, which in turn meant that they had to fit into the ideological fabric of the country"* (Thomson-Wohlgemuth, 2006: 50).

Die politieke, sosiale en ekonomiese veranderinge wat in die loop van die jare in Suid-Afrika plaasgevind het, is ook duidelik sigbaar in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur-sisteem:

²³⁷ Isabelle Desmidt (Desmidt, 2006: 86) kategoriseer die norme wat spesifiek op die vertaling van kinder- en jeugliteratuur van toepassing is in drie kategorieë, naamlik brontekstgeoriënteerde norme (lojaliteit teenoor die bronteks en die skrywer), literêre norme (direktheid van vertaling en 'estetiese' vertalings) en sakenorme (die kommersiële aard van die redigering, produksie en bemarking van vertalings). Dié kategorieë word in drie verdere subkategorieë onderverdeel, naamlik didaktiese norme (die intellektuele en emosionele ontwikkeling van jong lesers deur middel van goeie voorbeelde), pedagogiese norme (die aanpassing van vertalings om dit in temas en taalgebruik toeganklik te maak vir jong lesers) en tegniese norme (spesifiek van toepassing op die vertaling van prentboeke).

“Waar die Afrikaanse kind vroeër blootgestel was aan boeke waarin dit, soms subtiel, soms blatant, duidelik gemaak is hoe superieur die Afrikaner is, is die karakters, veral sedert die 1980’s, onseker en hulle lewens deurmekaar” (Van der Walt, 2005: 26). Sedert die negentigerjare word daar weer gefokus op tekste wat rassegelykheid aanmoedig deur die multikulturele dimensie van die land te beklemtoon. Die bevordering van inheemse tale het egter ook ’n negatiewe effek op die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem gehad, aangesien die fokus van onderwys, die aankoopbeleid van biblioteke en die uitgewersfilosofie verskuif het. Afrikaans is van sy magposisie onttroon en die begroting vir Afrikaanse tekste is drasties ingeperk: *“Die afname in die publikasie van Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur in die algemeen geld ook ten opsigte van vertalings”* (Eiselen, 2005: 138)²³⁸. Die tekort aan Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur kan egter nie slegs toegeskryf word aan die sosiale en politieke verskuiwing wat tydens die negentigerjare in Suid-Afrika plaasgevind het nie; daar is byvoorbeeld ook heelwat minder Afrikaanse skrywers wat hulle spesifiek op jong Afrikaanssprekende lesers toespits. Dit is juis die gebrek aan oorspronklike Afrikaanse literatuur wat daartoe gelei het dat vertalings ’n prominente posisie in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem beklee²³⁹.

Eiselen wys ook daarop dat die keuse van brontekste wat vir vertaling in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem geselekteer word in die negentigerjare verskuif het van net die ‘beste’ tot net die ‘gewildste’ (Eiselen, 2005: 143). In die verlede was vertalings van gekanoniseerde tekste vrylik beskikbaar, maar deesdae ondersteun die meeste uitgewers, boekwinkels en boekbestelklubs die neiging tot ‘popularisasie’ en word die mark oorstroom met vertalings van niegekanoniseerde tekste, o.a. prentboeke, ‘novelty’ kleuterboeke²⁴⁰ en gewilde reekse. Die groot aantal vertaalde ontspanningsleesstof wat tot jong lesers se beskikking gestel word, impliseer nie dat die Afrikaanse mark veramerikaniseer raak nie (Eiselen, 2005: 143), maar weerspieël eerder jong lesers se leesbehoefte en die aktiewe poging om kinders aan te moedig om te lees²⁴¹. Die kinder- en jeugliteratuursisteem moet konstant met die moderne tegnologie (televisie, rekenaars en selfone) meeding en dit is gevolglik normaal, uit sowel ’n opvoedkundige as ekonomiese oogpunt, om jong lesers van vermaaklike leesstof te voorsien.

²³⁸ Byvoorbeeld, tussen 1970 en 1974 is 837 Afrikaanse kinderboeke uitgegee waarvan 569 vertalings was, maar in die negentigerjare het die situasie drasties verander (Grobler, 2004: 13); tussen 1994 en 1997 is slegs 228 kinderboeke gepubliseer en in 1998 het Tafelberg Uitgewers, wat as een van die grootste uitgewers vir kinder- en jeugliteratuur beskou word, maar ’n skamele 15 kinderboeke gepubliseer (Haumann, 1999: 17-18).

²³⁹ Interessant genoeg verskyn daar egter heelwat minder Afrikaanse vertalings van volwasse literatuur omdat Afrikaanssprekende volwassenes gewoonlik Engels magtig is; hulle lees dus die Engelse brontekste en, indien die brontekste oorspronklik in ’n ander taal (o.a. Spaans, Frans of Duits) verskyn het, lees hulle reeds bestaande Engelse vertalings van dié tekste. Die teenoorgestelde is die geval in die Franse sisteem; heelwat meer Franse vertalings van klassieke en/of gewilde internasionale literatuur vir volwassenes word gepubliseer omdat nie alle Franssprekende lesers Engels magtig is nie.

²⁴⁰ ‘Novelty’ kleuterboeke verwys na plasboeke, kartonboeke, opwip- en voel- en lig-die-flappie-boeke, soos Eric Hill se *Spot*-boeke (1980-), in Afrikaans bekend as die *Otto*-boeke.

²⁴¹ In die verlede is kinder- en jeugliteratuur as ’n instrument vir onderrig beskou en het die keuse van brontekste ook die didaktiese beginsel van dié sisteem weerspieël.

Verder is dit ook opvallend dat die linguistiese norme wat vroeër geheers het, nie langer op kontemporêre kinder- en jeugliteratuur van toepassing is nie. Die taalgebruik in kontemporêre kinder- en jeugliteratuur en vertalings van dié sisteem, wat vroeër suiwer en formeel was, word deesdae psigolinguisties aangepas om jong lesers se manier van praat te weerspieël²⁴². In die Afrikaanse sisteem is dit byvoorbeeld deesdae aanvaarbaar om van Engfrikaans, tienertaal en kragwoorde gebruik te maak²⁴³.

Volgens die Franse regering se statistiek bestaan 15% van die kinder- en jeugliteratuursisteem wat in 2008 gepubliseer is uit vertalings²⁴⁴ van sowel klassieke as goeie gewilde tekste (Chiffres clés, 2010: 134). Die Franse sisteem beskik oor 'n verskeidenheid klassieke en kontemporêre kinderversvertalings, o.a. die werk van Lewis Carroll, Edward Lear, Robert Louis Stevenson, Jack Prelutsky en Leo Lionni²⁴⁵. Hoewel die Franse sisteem heelwat groter en ouer is as die Afrikaanse sisteem, speel vertalings tog 'n belangrike rol in dié sisteem, aangesien dit jong lesers blootstel aan internasionale tendense²⁴⁶. Jong Franssprekende lesers is byvoorbeeld nie altyd Engels magtig nie en vertalings bied hulle toegang tot goeie gewilde internasionale literatuur soos die *Harry Potter* en *Twilight*-reekse. Dit gebeur ook gereeld dat vertalings vergesel word van die bronteks en as 'tweetalige' tekste bemark word, o.a. die uitgewer Didier Jeunesse se *Les comptines des petits cousins français / anglais* (1997), Random House se tweetalige weergawe van Dr. Seuss se *The cat in the hat in English and French* (1967a) en Folio Bilingue se uitgawe van Roald Dahl se *Revolting rhymes - Les irrésistibles recettes* (1995). Dié uitgawes dien hoofsaaklik 'n pedagogiese doel omdat dit jong lesers aanmoedig en ondersteun om 'n nuwe taal te leer, naamlik Engels of Frans. Random House se tweetalige uitgawes van Theodor Seuss Geisel

²⁴² Aangesien taalgebruik bydra tot karakterbeelding, glo produsente van kinder- en jeugliteratuur dat dit nie net nodig is om temas te hanteer wat op vandag se jeug van toepassing is nie, maar om ook karakters te skep wat soos kontemporêre kinders optree en praat, aangesien dit jong lesers in staat stel om hulle met die stories en die karakters te identifiseer. Dié taalgebruik is egter ook vals verleidelik, aangesien dit jong lesers se nuuskierigheid prikkel en die wanindruk skep dat die teks onderhoudend sal wees. Jong lesers glo byvoorbeeld dat 'n teks waarin Engfrikaans, tienertaal en taboewoorde verskyn nie 'n sedeles sal bevat nie, hoewel dit eintlik tog die geval is.

²⁴³ Jackie Nagtegaal, wat haar debuutroman *Daar's vis in die punch* (2002) op sestien gepubliseer het, was een van die eerste skrywers wat van hierdie skryfstyl gebruik gemaak het. Hoewel haar jeugroman, wat wemel van Engelse woorde en uitdrukkings soos "cool", "nice", "anyway", "shit" en "weird" (Nagtegaal, 2002), 'n groot debat oor die verminking en wangebruik van Afrikaans in kinder- en jeugliteratuur ontketen het, is haar roman nie naasteenby so gewaag soos sekere van die jeugromans wat deesdae op die rakke verskyn nie, soos dié van Fanie Viljoen.

²⁴⁴ Volgens Hunt was 70% van die kinder- en jeugliteratuur wat 'n dekade gelede in Frankryk gepubliseer is, vertalings (Hunt, 2001: 21).

²⁴⁵ Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat die Franse kinder- en jeugliteratuursisteem heelwat ouer en groter is as die Afrikaanssprekende kinder- en jeugliteratuursisteem en dat dit in 'n mate ook interafhanklik is van ander Franssprekende sisteme, soos dié van België en Kanada. Met ander woorde, dit is nie noodwendig net Franse vertalers wat verantwoordelik is vir vertalings nie, maar ook Franssprekende vertalers van ander lande.

²⁴⁶ Jong Afrikaanssprekende lesers blyk eerder negatief gesind te wees teenoor vertalings. Eerstens bevraagteken hulle die vermaaklikheidswaarde van dié tekste, waarskynlik omdat die meeste vertalings wat in die verlede verskyn het, vertalings van gekanoniseerde literatuur was wat hoofsaaklik 'n didaktiese doel gedien het. Tweedens is die meeste Afrikaanssprekende lesers bo 'n sekere ouderdom ook Engels magtig en verkies hulle om die oorspronklike tekste te lees, veral wat betref gewilde, goeie literatuur soos die *Harry Potter*-reeks deur J.K. Rowling: "[...] as die bronteks in Engels is, regverdig dit skaars vertaling. Hoekom sal 'n tiener wag vir 'n Afrikaanse Twilight?" (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 4).

se gewilde versverhale word byvoorbeeld ingespan om jong Amerikaanse lesers aan te moedig om Frans te leer. Interessant genoeg bestaan daar egter nie 'n groot verskeidenheid vertalings van tradisionele kinderrympies nie²⁴⁷, waarskynlik omdat die sisteem oor genoeg tradisionele Franse kinderrympies beskik²⁴⁸.

3.3.2.2. Inisiële norme

Wanneer vertalers besluit om 'n teks te vertaal, word hulle outomaties gekonfronteer met twee stelle normsisteme, naamlik die linguistiese en teksliterêre norme van onderskeidelik die bron- en die doelsisteem (Toury, 1995: 56). Vertalers kan óf besluit om gehoor te gee aan die bronkultuur se norme óf aan die van die doelkultuur. Dié besluitnemingsproses word gebaseer op die inisiële norm ('initial norms'). Indien vertalers hulle aan die bronteks se norme onderwerp, streef hulle na geskikte ('adequate translations') vertalings. Laasgenoemde impliseer egter 'n mate van onversoenbaarheid met die doelsisteem se linguistiese en teksliterêre norme. Indien vertalers egter besluit om hulle aan die doelteks se norme te onderwerp, streef hulle daarna om vertaalprodukte ('acceptable translations') te produseer wat deur die doelsisteem aanvaar sal word (Toury, 1995: 57). Hoewel Toury argumenteer dat vertalers se besluitneming gewoonlik uit 'n kombinasie en/of kompromis tussen die twee normsisteme bestaan, kan die inisiële norm doeltekslesers se leeservaring beïnvloed deur hulle óf van die teks te vervreem óf nader aan die teks te bring (sien 3.3.1. en 3.3.2.2.2.). In dié sin is daar 'n direkte verband tussen die inisiële norm en die vertaalteoretikus Lawrence Venuti (1995 & 1998) se konsepte vervreemding ('foreignization') en domestikering ('domestication')²⁴⁹.

²⁴⁷ Die enkele Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies, o.a. Eliza Gutch *L'entente cordiale des b  b  s* (1922) en John Robert se *English nursery rhymes translated into French* (2010), is ook geskep om Engelssprekende lesers se Franse taalvaardighede te verbeter. Die Franse Moeder Gans- en Seuss- vertalings wat op 'n Engelssprekende publiek gemik is, word ook in dié studie onder die loep geneem (vergelyk hoofstukke 4 en 5) om te wys in watter mate die funksie van die Franse vertalings van dié van die brontekste verskil en om lig te werp op die onderskeie strategieë wat deur die onderskeie vertalers toegepas is in 'n poging om die skopos van die doeltekste, wat vir vreemdetaalonderrig bestem is, te vervul.

²⁴⁸ Hoewel daar in die Afrikaanse sisteem ook tradisionele, inheemse kinderrympies bestaan, is die meeste van die Engelse kinderrympies reeds aan die begin van dié sisteem se ontstaan vertaal om die sisteem uit te brei.

²⁴⁹ Venuti se vertaalkonsepte 'vervreemding' en 'domestikering' is gebaseer op Friedrich Schleiermacher (1813) se argument dat daar inderdaad slegs twee vertaalstrategieë bestaan: "*Either the translator leaves the author in peace as much as possible and moves the reader towards him, or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him*" (Lefevere, 1977: 74). Bridget Stolt en G  te Klingberg glo dat vertalers een van die twee benaderings moet kies en by hulle keuse moet hou, aangesien 'n kombinasie van dié vertaalstrategieë daartoe sou lei dat die skrywer en die doeltekslesers mekaar nie sal vind nie (Stolt en Klingberg, 1980: 8). Die Duitse vertaler en teoretikus Wilhelm von Humboldt (1827), wat 'vervreemding' en 'domestikering' met rotse vergelyk waarteen vertalers hulle onvermydelik sal vasloop, deel egter Toury se siening dat 'n middeweg tussen dié twee benaderings inderdaad moontlik is (Stolt en Klingberg, 1980: 8). Von Humboldt daag vertalers uit om sekere elemente van die brontaal te behou, aangesien dié 'vreemde' elemente beide die vertaalproduk en die doeltekslesers kan verryk. Mona Baker beklemtoon ook dat dit w  l moontlik is om 'n kombinasie van beide vertaalstrategieë toe te pas: "*A translator's decisions [...] is not the result of a simple, consistent, coherent overall strategy (translators don't just opt for acceptability or adequacy, or, for that matter, for an overall strategy of domestication or foreignization), and then follow that global decision through. A translator's behaviour is often the result of conflicting loyalties, sympathies and priorities... He or she plays a multiplicity of roles and speaks simultaneously in a variety of voices, and he or she adopts a whole variety of strategies, often conflicting ones, in the space of even a single translation or a single stretch within a translation*" (Baker, 2001: 16).

3.3.2.2.1. Domestikering en vervreemding

Volgens Lawrence Venuti (1995 & 1998) verwys die term ‘domestikering’ na die doelbewuste poging wat vertalers aanwend om die ‘vreemdheid’ van die bronteks vir die doelttekslesers te verminder deur die doeltteks by die doeltkultuur aan te pas (Venuti, 1995: 1 & 5) sodat dit met die heersende norme en konvensies (ideologie) van die doelsisteem ooreenstem (Venuti, 1995: 291)²⁵⁰. Vertalers kan byvoorbeeld besluit om die taalgebruik (woordeskat, spreekwyse en sinskonstruksie), karakters se name, titels, geografiese name, plante- en diername, maateenhede, beskrywings van geboue en meubels, kossoorte, kulturele gebruike, speletjies, spreekwoorde en woordspel (Stolt & Klingberg, 1980: 28) te ‘domestikeer’ deur dit aan te pas by die doelsisteem (sien ook 3.3.2.2.2. en 3.3.2.3.1.)²⁵¹. Volgens die Israeliese vertaalteoretikus Nitsa Ben-Ari (1992) maak Hebreeuse vertalers van Duitse kinder- en jeugliteratuur gereeld van domestikering gebruik deur kultuurgebonde elemente wat nie met die doelsisteem se ideologie ooreenstem nie, aan te pas by die doelsisteem (Ben-Ari, 1992). Byvoorbeeld, ‘spek’ word met ‘kalfsvleis’ vervang en Kersfees met Chanoeka (Ben-Ari, 1992: 227). Ben-Ari gebruik ook die digter Miriam Yalau-Steckeli se Hebreeuse vertaling van Erich Kästner se klassieke prenteboek *Die Konferenz der Tiere* (1949)²⁵², getiteld *Azeret ha-Hayot* (1958), om te illustreer in watter mate sekere vertalers van domestikering gebruik maak om hulle eie ideologie te bevorder. Yalan-Steckelis se besluit om die leeu se blonde maanhare rooi te maak, kan byvoorbeeld volgens Ben-Ari beskou word as ‘n kritiek op die “*calculated ideological undercurrent [...] that of the blonde Aryan human type, distasteful to the sensitive Hebrew reader after the Holocaust, versus the biblical image of the famous Hebrew red-head, King David*” (Ben-Ari, 1992: 228)²⁵³. Dit kan ook gebeur dat sekere kultuurgebonde elemente wat onversoenbaar is met die doelsisteem se ideologie summier weggelaat word uit vertalings. Byvoorbeeld, die drie hoofstuk waarin Pippie Langkous besonder onbeskof teenoor volwassenes optree, is summier geskrap in die oorspronklike Franse vertaling, getiteld *Mademoiselle Brindacier*, wat in 1951 verskyn het (Nikolajeva, 2011: 409).

²⁵⁰ Terwyl die vertaalstrategieë wat met Gideon Toury se inisiële norme gepaardgaan (geskikte en aanvaarbare vertalings) hoofsaaklik op die kommunikatiewe aspekte van vertalings fokus, is Venuti se vertaalkonsepte eerder ideologies van aard: “*The translator [...] may submit to or resist dominant values in the target language [...] submission assumes an ideology of assimilation at work in the translation process [...] Résistance assumes an ideology of autonomy, locating the alien in a cultural other [...]*” (Venuti, 1995: 308).

²⁵¹ Die vertaalteoretikus Göte Klingberg (1986, 2008), wat hom spesifiek op die vertaling van kinder- en jeugliteratuur toespits, verkies om eerder van die term ‘kulturele aanpassing’ (‘cultural context adaptation’) gebruik te maak wanneer daar verwys word na vertalers se doelbewuste poging om kultuurgebonde elemente te manipuleer sodat dit met die doelsisteem ooreenstem (sien 3.3.2.3.1.). Volgens Klingberg behoort alle vertalers van die kinder- en jeugliteratuursisteem gebruik te maak van ‘kulturele herskrywing’ omdat dit die doeltteks toegankliker maak vir jong lesers en help om die doel (skopos) van die vertaling te vervul (Klingberg, 2008: 14-15). In die Afrikaanse sisteem verkies vertalers en uitgewers die term ‘lokalisering’ (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 1).

²⁵² In Engels vertaal as *The animal's conference* (1955) deur Zita de Schauensee en in Frans vertaal as *La conférence des animaux* (2011) deur Dominique Ebnöther.

²⁵³ Yalan-Steckelis se besluit is egter verwarrend vir jong lesers, omdat Walter Trier se oorspronklike illustrasies nie verander is nie en die leeu dus met blonde maanhare uitgebeeld word.

Vertalers wat van domestikering gebruik maak, wat gedefinieer word as “*an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values*” (Venuti, 1995: 20), streef daarna om geassimileerde doelt tekste te skep wat nie soos vertalings lees nie en as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer:

A text is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ‘original’ (Venuti, 1995: 1).

[...] translation is required to efface its second order status, with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence, whereby the translated text can be taken as an original (Venuti, 1995: 7).

Hoewel domestikering gewoonlik toegepas word wanneer die ideologie van die bron- en die doelsisteem drasties van mekaar verskil (o.a. die Hebreeuse en die Duitse sisteme), maak vertalers in hegemoniese kulture ook gereeld van dié vertaalstrategie gebruik. Venuti wys byvoorbeeld daarop dat Amerikaanse en Britse vertalers gewoonlik domestikering as vertaalstrategie verkies: “[...] *cultures in the UK and the USA are aggressively monolingual, unreceptive to the foreign, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their culture in another one*” (Venuti, 1995: 15)²⁵⁴. Byvoorbeeld, in die Amerikaanse vertaling van die Sweedse skrywer Sven Nordqvist se gewilde *Pankakstårten* (1985), getiteld *Pancake pie* (1985), word selfs die verwysing na Weense walsmusiek met die Amerikaanse volkslied vervang (Nikolajeva, 2011: 409).

Dit is noemenswaardig dat ’n groot aantal vertalers reeds tekste gedomestikeer het sodat dit met die ideologie van die doelsisteem ooreenstem lank voor Venuti met sy vertaalkonsepte vorendag gekom het (Lathey, 2010: 76). Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Mary Wollstonecraft se Engelse vertaling van Christian Gotthilf Salzmann, wat beskou word as die Duitse Jean-Jacques Rousseau²⁵⁵, se *Krebsbüchlein* (1780), getiteld *Elements of morality for the use of children* (1790):

I term it a translation, though I do not pretend to assert that it is a literal one; on the contrary, beside making it an English story, I have made some additions, and altered many parts of it, not only to give it the spirit of an original, but to avoid introducing any German customs or local opinions (Wollstonecraft, aangehaal in Christie, 1791: 102).

²⁵⁴ Dit is ook noemenswaardig dat daar relatief min vertalings in dié hegemoniese kulture verskyn. Volgens Terry Hale (2008) het daar byvoorbeeld ’n dekade gelede 67 628 nuwe publikasies in Engeland verskyn, maar slegs 3% (1 689) was vertalings (Hale, 2008: 217). Daarteenoor was 18% van die 39 525 nuwe publikasies wat in 1991 in Frankryk verskyn het, vertalings (Hale, 2008: 217).

²⁵⁵ Rousseau se roman *Émile ou de l'éducation* (1762) het ’n vars blik op die konsep van kindwees bewerkstellig en ouers en opvoedkundiges aangemoedig om nie ‘die grootmens in die kind’ te soek nie (Rousseau, 1762: Voorwoord), maar kinders eerder aan te moedig om uit hulle eie ervarings te leer (Fouché, 2008: 7).

Dié egosentriese benadering tot vertaling word egter nie net tot die VSA en Brittanje beperk nie; 'n groot aantal Europese vertalers van kinder- en jeugliteratuur streef ook daarna om vertalings te skep wat soos oorspronklike tekste lees. Byvoorbeeld, Erich Kästner se *Emil und die Detektive* (1929) speel oorspronklik in Berlyn af, maar in die Hongaarse, Poolse en Sweedse vertalings is die milieu vervang met onderskeidelik Boedapest, Krakow en Stockholm (Lathey, 2006: 124), in die Duitse vertalings van Enid Blyton se avontuurverhale speel die stories nie meer in Engeland af nie, maar in Duitsland (Nikolajeva, 2011: 409) en hoewel die Franse *Harry Potter*-reeks steeds in Engeland afspeel, het die vertaler Jean-François Ménard die meeste van die Engelse elemente met Franse ekwivalente en/of direkte Franse vertalings vervang. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met 'Hogwarts', wat direk in Frans vertaal is as 'Poudlard' (Rowling, 1998b).

Venuti is gekant teen domestikering en waarsku vertalers om weens twee redes nié die vertaalstrategie te gebruik nie. Eerstens glo hy dat vertalers wat van domestikering gebruik maak lesers die kans ontnem om meer oor ander kulture te leer (sien 3.3.2.2.2.): “[...] *cultural narcissism and complacency, an unconcern with the foreign [...] can only impoverish British and American culture and foster values and policies grounded in inequality^[sic] and exploitation*” (Venuti, 1998: 89). Tweedens lei domestikering daartoe dat vertalers heeltemal in die agtergrond kan verdwyn omdat die doeltekslesers nie noodwendig bewus is dat hulle met 'n vertaling (en nié 'n outentieke teks nie) te make het nie:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the 'original' (Venuti 1995:1).

Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Lydia du Plessis se Afrikaanse vertalings van Rowan Coleman se *Ruby Parker*-boeke. Met die eerste oogopslag blyk Coleman die skrywer van die Afrikaanse boeke te wees. Die storie speel nie meer in Londen af nie, maar in Suid-Afrika en die karakters se name, televisieprogramme en tydskrifte in die bronteks is almal verafrikaans. Du Plessis het selfs die taalgebruik in die doeltekste psigolinguisties aangepas om aanklank te vind by jong Afrikaanse lesers en maak met oorgawe gebruik van Engfrikaans en tienertaal. Lesers word sodoende mislei, aangesien hulle slegs sal besef dat hulle met 'n vertaling te make het indien hulle die kleindruk op die titelblad lees, waar Du Plessis se naam as vertaler verskyn.

Venuti glo dat vertalers eerder daarna moet streef om sigbaar te word, aangesien hulle geregtig is om erkenning vir hulle werk te geniet. Hy stel voor dat vertalers gebruik maak van vervreemding as vertaalteoretiese metode, wat veronderstel dat hulle vertalings skep waarin

die bronkultuur duidelik te voorskyn kom (Venuti 1995: 23), aangesien dit die vertaler se sigbaarheid kan verseker én die doeltekslesers kan verryk (Venuti, 1995: 24)²⁵⁶:

The translator is the secret master of the difference of languages, a difference he is not out to abolish, but rather one he puts to use as he brings about violent or subtle changes to bear on his own language, thus awakening within it the presence of which is at origin different in the original (Blanchot, aangehaal in Venuti 1995: 307).

Hoewel daar geen twyfel bestaan dat vertalers van kinder- en jeugliteratuur nie genoeg erkenning geniet nie, kan vertalers in dié sisteem nie bloot van vervreemding gebruik maak om hulle sigbaarheid te verseker nie, aangesien verskeie ekstratekstuele faktore hulle keuses beïnvloed, o.a. die doel van die vertaling, die vertaalbeleid en die jong doeltekslesers: *"It is not only a question of how texts are translated (whether they are domesticated or foreignized), but why these strategies have been used. The "how?" questions logically precede the "why?" questions, but it is the latter that helps us understand the phenomena in question"* (Oittinen, 2000a: 74).

3.3.2.2.2. Domestikering en vervreemding in die kinder- en jeugliteratuursisteem

In die kinder- en jeugliteratuursisteem is dit die norm om vertalings te skep wat nie soos vertalings lees nie, m.a.w. om die brontekste te domestikeer en aan te pas by die doelkultuur se normsisteme: *"A translation of a children's book [...] generally has to operate in the target system like an original"* (Puurtinen, 2006: 57). Die graad van domestikering ('dimension of domestication') verskil egter in elke sisteem (Oittinen & Paloposki, 2000b: 386): *"The norms may vary from language to language, culture to culture and generation to generation"* (O'Connell, 1999: 214). Laasgenoemde blyk byvoorbeeld uit die verskillende vertalings van Astrid Lindgren se gewilde rooikop-rabbedoe *Pippi Långstrump* (1946). In die Engelse, Duitse en Afrikaanse vertalings abba 'n ongepoetsde Pippie haar perd tydens 'n klasuitstappie. In die Franse vertaling *Mademoiselle Brindacier* (1951) verander dié sproetgesig snuiter egter in 'n voorbeeldige jong dame en haar perd in 'n ponie²⁵⁷. Die Franse uitgewer Hachette (Bibliothèque Rose) wou daarteen waak om wangedrag onder jong lesers aan te moedig en het besluit dat Franse kinders, die oorspronklike storie ongeloofwaardig sou vind (Lindgren, 1969: 99)²⁵⁸.

²⁵⁶ Dit is byvoorbeeld die geval met die vertalings van Selma Lagerlöf se *Nils Holgersson* (1959). Dié jeugroman, wat steeds in Sweedse opvoedkundige instellings gebruik word om kinders van die land se aardrykskunde te leer (Doucet-Dahlgren, 2012), stel jong doeltekslesers bloot aan die vreemde en die eksotiese.

²⁵⁷ Lindgren was hewig gekant teen dié Franse vertaling: *"Il m'est arrivé de voir un chapitre censuré du premier au dernier mot. [...] Je me dis parfois que les éditeurs ont encore bien des choses à apprendre sur les enfants"* (Lindgren, 1969: 98-99).

²⁵⁸ Uitsers streng sensuur word egter steeds op die Franse kinder- en jeugliteratuursisteem toegepas. In Frankryk bestaan daar sedert 1949 'n wet wat stipuleer dat geen publikasie bestem vir jong lesers 'diefstal, leuens, roof, luiheid, lafhartigheid, haatspraak, rassisme, losbandigheid of enige dade wat as krimineel of offensief beskou kan word' mag goedpraat nie en dat geen werk wat die jeug demoraliseer die lig mag sien nie (Nières-Chevrel 2009: 20). Laasgenoemde wet is na die Tweede Wêreldoorlog opgestel om die vloedgolf Amerikaanse strokiesprente wat die land ingevoer is, te kelder, maar is vandag nog in werking omdat die Franse regering dit as hulle plig beskou om minderjarige lesers se onskuld te beskerm.

Die graad van domestikering wat in 'n bepaalde kultuur gebruik word, kan egter ook deur die jare verander. Die nuutste Franse vertaling deur Alain Gnaedig (1995) is byvoorbeeld getrou aan die gees en inhoud van Lindgren se oorspronklike teks (Ruffault, 2008: 28). Die graad van domestikering in die verskillende subgenres van 'n bepaalde kultuur se kinder- en jeugliteratuursisteem is ook nie noodwendig dieselfde nie. Vertalers van jeugliteratuur behou byvoorbeeld gereeld sekere 'vreemde' kultuurgebonde elemente, aangesien ouer lesers oor 'n groter verwysingsraamwerk beskik en reeds die karakters en stories deur middel van mediablootstelling ken. Vertalers van kinderverse (rympies en versverhale²⁵⁹) en kleuter- en kinderboeke²⁶⁰ streef egter gewoonlik eerder daarna om doelt tekste te produseer wat as outonome tekste in die doelsisteem kan funksioneer en nie soos vertalings lees nie. Die domestikering van brontekste in die kinder- en jeugliteratuursisteem berus hoofsaaklik op volwasse kritici se veronderstelling dat jong lesers (veral kleuters en preadolesse lesers) hulle nie met kultuurvreemde karakters en stories sal kan vereenselwig nie²⁶¹:

There is a paradox at the heart of the translation of children's literature: it is commonly held that books are translated in order to enrich the children's literature of the target language and to introduce children to foreign cultures, yet at the same time that foreign element itself is often eradicated from translations which are heavily adapted to the target culture, allegedly on the grounds that young readers will not understand it (O'Sullivan, 2005: 74).

Sekere produsente van kinder- en jeugliteratuur en vertaalteoretici is dit eens dat die domestikering van doelt tekste problematies is. In 'n sekere mate ontnem dié vertaalstrategie jong lesers die waardevolle geleentheid om hulle kennis uit te brei en meer oor ander kulture en lande te leer. 'n Groot aantal skrywers van oorspronklike kinder- en jeugliteratuur maak byvoorbeeld gebruik van 'vreemde' elemente met die doel om jong lesers aan ander lande en kulture bloot te stel. Cornelia Funke gebruik byvoorbeeld Italiaanse uitdrukkings in *Herr der Diebe* (2000), Renee Muller se jeugroman *Wonderkind* (2007) wemel van Franse,

²⁵⁹ Hoewel die tekste in prentebouke gewoonlik gedomestikeer word, bly die illustrasies gewoonlik dieselfde in die doelt tekste. Gevolglik is dit wel moontlik dat sekere vertalings van prentebouke jong lesers aan die vreemde en eksotiese blootstel (O'Sullivan, 2005: 100). Byvoorbeeld, hoewel die name van die winkels in die Engelse vertaling van *L'histoire de Babar* deur Jean de Brunhoff (1939) gedomestikeer is, bevat die illustrasies in die doelt teks tog verwysings na kultuurgebonde elemente, o.a. die Eiffeltoring-beeldjie in die speelgoedwinkel en die Operahuis in Parys. Die vertaling van prentebouke is besonder ingewikkeld omdat die vertaler nie net die bronteks nie, maar ook die illustrasies in ag moet neem: "By showing details, illustrations restrict the translator's solutions" (Oittinen, 2004: 176). Vertalers van Dr. Seuss se versverhale behoort byvoorbeeld doelt tekste te produseer wat ooreenstem met die lighartige atmosfeer wat deur die lawwe illustrasies geskep word (sien hoofstuk 4), terwyl die illustrasies in kinderrympieversamelings bepaal watter graad domestikering deur vertalers toegepas word. In Richard Scarry se illustrasie van die Moeder Gans-rympie (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 42) word die karakter byvoorbeeld as 'n voël uitgebeeld, wat Daniel Hugo verplig om dieselfde te doen in die Afrikaanse beryming (sien 2.2.2.1. en bylae 1.1).

²⁶⁰ Volgens Kobus Geldenhuys kan vertalings van onbekende kleuter- en kinderboeke ten volle gedomestikeer word: "n Onbekende boek wat net sowel in SA en Afrikaans kon afgespeel het en op kleintjies gemik is, kan ten volle gelokaliseer word" (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 1).

²⁶¹ Göte Klingberg (1986) definieer die domestikering van kinder- en jeugliteratuur as "the consideration of the supposed interests, needs, reactions, knowledge, reading ability and so on of the intended readers" (Klingberg, 1986: 10). Gillian Lathey (2009) glo egter dat die aanname dat jong lesers van 'n teks vervreem sal word indien dit 'vreemde' elemente bevat op blote spekulasie berus, aangesien daar nie genoeg navorsing gedoen is om dié veronderstelling te staaf nie: "Children's responses to translations are still a matter of speculation and a greater emphasis on empirical research is required to discover how much 'foreignness' young readers are able to tolerate, especially in view of research on the degree of sophistication with which young readers respond to texts" (Lathey, 2009: 34).

Hebreeuse en Xhosa-woorde²⁶², Annie M.G. Schmidt se lawwe kindervers “Bello” neem jong lesers op ’n reis deur Wes-Europa²⁶³ en Nicky Reiss se kinderboek *The world turns round and round* (2000) bevorder multikulturalisme deur jong lesers te leer hoe kinders van oor die wêreld heen leef, praat en aantrek²⁶⁴. Dit blyk dat volwasse kritici so behep is met die idee dat jong lesers hulle nie met ‘vreemde’ elemente in tekste sal kan vereenselwig nie, dat hulle vergeet dat daar oorspronklike tekste bestaan wat juis geskep word om jong lesers meer oor onbekende lande en kulture te leer, soos mites, legendes, avontuur- en fantasieverhale. Dié tipe tekste stel jong lesers nie net in staat om hulle algemene kennis uit te brei nie, maar bevorder ook kinders se ontvanklikheid: “*The earlier in life young children are exposed to one or several foreign cultures, the more open-minded they will be later on*” (Carus, 1980: 174). Laasgenoemde vind plaas omdat jong lesers bewus raak van sowel die verskille as die gemeenskaplike eienskappe van onderlinge kulture (Burns, 1962: 94): “*Take the children out of themselves into entirely new worlds and let them find there children exactly like themselves*” (Galda, 1991: 486). Gillian Lathey (2006) wys ook daarop dat, indien die teks interessant genoeg is en jong doeltekslesers se verbeelding aangryp en indien hulle hul met die karakters kan vereenselwig, hulle toeganklik sal wees vir ‘vreemde’ verwysings:

Once a narrative engages their interest, young readers will persevere with names and localities that are well beyond their ken in myths, legends and fantasy fiction written in their narrative languages, let alone translations, and they will certainly never be intrigued and attracted by difference if it is kept from them (Lathey, 2006: 7-8).

Die bekroonde Sweedse skrywer Astrid Lindgren (1969) is juis gekant teen domestikering omdat sy glo dat volwasse kritici sodoende jong lesers se begripsvermoë onderskat: “*Ik geloof dat kinderen een geweldig vermogen hebben om, als er een goede vertaler is om ze te helpen, de meest onbekende en ver verwijderde dingen en omstandigheden opnieuw te beleven*” (Lindgren, in Stolt & Klingberg, 1980: 9 en Lindgren, 1969: 99). Die Britse skrywer Jill Paton Walsh steun dié siening en sê dat hoewel volwasse lesers oor ’n beter begripsvermoë en meer leeservaring as jong lesers beskik, jong lesers ook genot kan put uit ‘ingewikkelde’ tekste, juis omdat hulle nie eintlik weet wat om van boeke te verwag nie: “*Adults have norms and expectations, but children just drown as they don’t know what books are suppose to be like*” (Paton Walsh, in Oittinen, 2000a: 57-58).

²⁶² In beide Funke en Muller se tekste verskyn daar taalsleutels (glossariums) aan die einde van die boek wat die betekenis van die vreemde woorde verduidelik. In die Engelse vertaling *The thief lord* (2003a) het die vertaler Anthea Bell getrou gebly aan Funke se oorspronklike intensie om die jong doeltekslesers te verryk en verskyn daar ook ’n woordelys aan die einde van die storie.

²⁶³ Hoewel Philip de Vos in sy Afrikaanse beryming van *Die spree met foete* (2002) meestal van domestikering gebruik maak deur Afrikaanse eie- en plekname te gebruik, is dit nie die geval met “Bello” nie. Die hardkoppige hond en sy nooi reis steeds van Holland na Rome en bied jong Afrikaanssprekende doeltekslesers die geleentheid om meer oor Wes-Europa te leer.

²⁶⁴ Weiss se kinderboek bevat ’n glossarium waarin die betekenis van vreemde woorde verduidelik word en ’n kaart wat die ligging van die onderskeie lande aandui.

'n Groot aantal vertaalteoretici, o.a. Katharina Reiss (1982), Tiina Puurtinen (1995)²⁶⁵, Riita Oittinen (2000a) en Giorgia Carta (2008), is ten gunste van 'n funksionalistiese benadering (3.3.1.) tot die vertaling van kinder- en jeugliteratuur: *"Although any kind of translation has a purpose, at least that of making the work known to people from another culture, in translating children's literature the objectives and functions seem to be more, and they appear capable of influencing the final product to a great extent"* (Carta, 2008: 40). Alle kinder- en jeugliteratuur, hetsy oorspronklike óf vertaalde tekste, gekanoniseerde óf niegekanoniseerde tekste, dien dieselfde doel: dit is pedagogies van aard: *"Didacticism is always more or less discernible, explicitly or implicitly, in children's books"* (Puurtinen, 1998: 525). Volgens Göte Klingberg kan kinder- en jeugliteratuur selfs gedefinieer word as *"the function of an educational ideal"* (Klingberg, 1973: 79). John Stephens (1992) wys daarop dat alle tekste bestem vir jong lesers ideologies van aard is en direk of indirek daarna streef om kinders meer oor die samelewing en hulle plek in die samelewing te leer:

Writing for children is usually purposeful, its intention being to foster in the child reader a positive apperception of some socio-cultural values which, it is assumed, are shared by author and audience. These values include contemporary morality and ethics, a sense of what is valuable in the culture's past (what a particular contemporary social formation regards as the culture's centrally important traditions), and aspirations about the present and future (Stephens, 1992: 2-3).

Rita Ghesquiere (1993) en Peter Hollindale (1997) glo egter dat die opvoedkundige doel van kinder- en jeugliteratuur nie slegs sosiologies van aard is nie, maar ook 'n belangrike rol kan speel in jong lesers se psigologiese en kognitiewe ontwikkeling (Ghesquiere, 1993: 111-112). Kinder- en jeugliteratuur kan dus jong lesers se intellektuele en emosionele welsyn bevorder (psigologiese doel), hulle linguistiese, voorstellings-²⁶⁶ en begripsvermoë verbeter (kognitiewe doel) en/of hulle meer oor hulself en hul omgewing leer (sosiologiese doel): *"[...] we shall value children's books for their educative qualities, even if we take a humane and generous view of what education is – even if we value education of the emotions and imagination as highly as we value intellectual and linguistic development or the acquisition of knowledge"* (Hollindale, 1997: 12-13). Die asimmetriese aard van kinder- en jeugliteratuur kom weereens hier te sprake, aangesien tekste bestem vir jong lesers deur volwassenes geskep word en volwassenes besluit wat kinders behoort te leer en lees:

Children's literature exists as a way for adults to influence children for the children's good (Nodelman, 2008: 157).

What we call children's literature is an invention of adults who need to have something to write about, something to play with, something to help them construct a vision of the way things are and ought to be so that the present generation and more importantly, the next generation will behave

²⁶⁵ Puurtinen beklemtoon egter dat vertalers se keuses nie net deur die skopos van die vertaling beïnvloed word nie, maar ook deur die heersende norme en konvensies in die doelsisteem: *"The translator's decisions are likely to be based on prevalent norms and expectations, and the purpose of the translation"* (Puurtinen, 1995: 60).

²⁶⁶ Hoewel fantasieverhale gewoonlik as niegekanoniseerde tekste geklassifiseer word, dien dié tekste ook 'n opvoedkundige doel (sien 2.3.2.1.): *"Fantasy stretches the imagination and encourages dreams, helping children know that they can do anything. It stimulates creative thinking and problem solving abilities"* (Stoodt, 1996: 189).

according to standards those adults who write children's books and publish them feel comfortable with (McGillis, 1998: 202).

Volwassenes kan egter slegs daarin slaag om jong lesers op 'n positiewe wyse te beïnvloed indien hulle ag slaan op die doelttekslesers se (lees)behoefte. Dit is onmoontlik om kinders te dwing om boeke te lees waarin hulle nie belangstel nie. Indien produsente van kinder- en jeugliteratuur 'n opvoedkundige boodskap aan jong lesers wil oordra, moet hulle daarna streef om tekste te skep wat aan twee belangrike vereistes voldoen. Eerstens moet tekste nie ooglopend opvoedkundig van aard wees nie, aangesien kinders in die algemeen negatief gesind is teenoor prekerige stories propvol sedelesse (vergelyk Fouché, 2008). Die opvoedkundige waarde van kinder- en jeugliteratuur moet dus deur 'n verdere funksie verbloem word, naamlik vermaaklikheid: *"Children's literature achieves its formative function by serving two masters: education and entertainment, the latter often masking the former"* (Hateley, 2009: 2)²⁶⁷. Tweedens moet die tekste vanuit 'n kinderlike (let wel nié kinderagtige nie) perspektief geskryf word sodat jong lesers hulle met die inhoud, karakters en taalgebruik kan vereenselwig:

[...] the child, finding within the book an implied author whom he can befriend because he is of the tribe as well, is thus wooed into the book. He adopts the image of the implied child reader and is then willing, may even desire, to give himself up to the author and the book and be led through whatever experience is offered [and this] works powerfully as a solvent, melting away a child's non-literary approach to reading and reforming him into the kind of reader the book demands (Chambers, 1980: 259).

Die vertaling van kinder- en jeugliteratuur berus op dieselfde beginsel: *"[...] the translation, like the original, is written to delight as well as instruct"* (Newmark, 1991: 44). Brontekste word gewoonlik op grond van hulle opvoedkundige waarde²⁶⁸ gekies, maar vertalings kan slegs daarin slaag om die opvoedkundige boodskap aan jong doelttekslesers oor te dra indien die doeltteks aan hulle (lees)behoefte voldoen: *"Anything we create for children – whether writing, illustration, or translating – reflects our respect or disrespect for childhood"* (Oittinen, 1993: 15). Indien vertalers van kinder- en jeugliteratuur hoofsaaklik van vervreemding gebruik maak, soos Venuti aandring, kan die oorspronklike doel vir die skep én vertaling van 'n teks verlore gaan, aangesien die jong doelttekslesers van die teks vervreem kan word (Oittinen, 2000a: 40)²⁶⁹. Dié vervreemding kan óf geskied omdat jong lesers besef dat hulle met 'n vertaling te make het en die vermaaklikheidswaarde van die doeltteks

²⁶⁷ Hoewel die kinder- en jeugliteratuur tot onlangs hoofsaaklik didakties van aard was (Shavit, 2006: 23) het die idee dat kinder- en jeugliteratuur tegelykertyd opvoedkundig en vermaaklik kan wees reeds in die 18de eeu ontstaan: *"The debate about proper reading habits and reading material for children, how to delight and instruct them at the same time, originated in the eighteenth century as the middle classes were assuming power"* (Zipes, 2002: 155).

²⁶⁸ Selfs niegekanoniseerde kinder- en jeugliteratuur dien 'n doel, aangesien positiewe leeservarings jong lesers aanmoedig om meer te lees. Terselfdertyd leer dié gewilde leesstof kinders meer oor mensverhoudings (o.a. die verhouding tussen ouers en kinders, vriendskap, liefde) en (on)gewenste karaktereenskappe (o.a. jaloesie, vrygewigheid, vergifnis, dapperheid, ens.).

²⁶⁹ Monica Burns (1962) vergelyk vertalings waarin die bronsistiem te sigbaar is met 'mosaïekwerke' in plaas van lewensgetroue 'skilderye' en glo dat vertalers wat dié tipe doelttekste produseer tussen die doel van die vertaling en die jong lesers intree (Burns, 1962: 69).

bevraagteken óf omdat hulle hul nie met die inhoud, karakters en taalgebruik kan identifiseer nie: “[...] *all literature produced for children and young people must, in one way or another, be adapted to its consumers since we would not otherwise be dealing with literature produced especially for young children*” (Klingberg, 1973: 92). Byvoorbeeld, kinderverse word as die ideale manier beskou om jong lesers se taalontwikkeling te bevorder. Produsente van kinderverse maak gebruik van verskillende verstegniese metodes (o.a. nuutskopping, onomatopoeie, alliterasie, assonansie, rym, anafore, vergelyking en metafoor) om klankryke, beeldryke tekste te skep wat uiters vermaaklik is vir jong kinders (sien hoofstuk 2). Dit sou nutteloos wees om van vervreemding gebruik te maak in die vertaling van kinderverse omdat sowel die opvoedkundige as die vermaaklikheidswaarde van dié verse onvermydelik verlore sal gaan. Terselfdertyd sal die musikaliteit van die brontekste ook skade ly, wat uiters problematies is, aangesien kinderverse (veral kinderrympies en versverhale) spesifiek vir voordrag en voorlees geskep word²⁷⁰:

Read-aloud qualities are essential in translations for the youngest children, and the rendering into the target language of sound – in lullabies, nursery, and nonsense rhymes, in children’s poetry generally and in the onomatopoeia of animal noises which resonate in the pages of children’s stories – is a task that demands great creativity of the translator (Lathy, 2010: 8).

Ondersteuners van die funksionalistiese benadering glo dat die doel (skopos) van die doeltteks en die doelttekslesers uiteindelik bepaal watter vertaalstrategiese metodes deur vertalers van kinder- en jeugliteratuur toegepas word: “*Every act of translating for children [...] has a purpose, scopos, and all translations should be domesticated according to this scopos*” (Oittinen, 2000a: 76)²⁷¹. Zohar Shavit²⁷² (1986 & 2006) en Göte Klingberg (1973 & 1986) beklemtoon egter dat ’n ‘graad van aanpassing’ (Klingberg, 1986: 65) in die doelttekste slegs geregverdig kan word mits die doeltteks aangepas word sodat dit met die sosiokulturele konvensies (o.a. pedagogiese en moralistiese norme) van die bepaalde doelsisteem en jong doelttekslesers se vlak van begrip ooreenstem (Shavit, 2006: 26). Die verskillende ‘grade van aanpassing’ wat sowel die makro- as mikrostruktuur van vertalings vir jong doelttekslesers beïnvloed, word hier onder bespreek.

²⁷⁰ ’n Volledige annotasie van beide Afrikaanse en Franse vertalers se gebruik van domestikering en vervreemding in die vertaling van kinderverse verskyn in hoofstuk 4, 5 en 6.

²⁷¹ Volgens Oittinen behoort mens eerder te verwys na ‘vertalings vir kinders’ as ‘vertalings van kinder- en jeugliteratuur’, aangesien laasgenoemde nie noodwendig die jong doelttekslesers in ag neem nie: “*I prefer to speak of translating for children instead of the translation of children’s literature as translators are always translating for somebody and for some purpose*” (Oittinen, 2000a: 69). Oittinen se gebruik van die term ‘vertalings vir kinders’ is gegrond op haar definiëring van kinder- en jeugliteratuur: “*There is little consensus on the definition of child, childhood and children’s literature. The definition [...] is always a question of point of view and situation: childhood can be considered a social or cultural issue; it can be seen from the child’s or the adult’s angle... I see children’s literature as literature read silently by children and aloud to children*” (Oittinen, 1993: 11).

²⁷² Shavit beskou vertaling as ’n oordragmeganisme waardeur tekstuele modelle uit een sisteem in ’n ander oorgedra word (Shavit, 1986: 111). Vertaling word beskou as ’n semiotiese konsep (eerder as in die normatiewe sin) en behels nie net die oordrag van ’n teks uit een taal in ’n ander nie, maar ook die oordrag van tekste uit een sisteem in ’n ander (Shavit, 1986: 111). Dié definisie impliseer dat tekste wat eintlik tot die volwasse literêre sisteem behoort, maar aangepas en oorgedra word in die kinder- en jeugliteratuursisteem (o.a. *Gulliver’s Travels* en *Little Women*), ook as vertalings geklassifiseer kan word.

3.3.2.3. Operasionele norme

Operasionele norme ('operational norms') hou verband met die besluite wat tydens die vertaalproses gemaak word, o.a. watter elemente uit die bronteks oorgedra moet word in die doelteks, watter elemente aangepas moet word en die aard van dié aanpassings (Toury, 1995: 204). Toury onderskei tussen twee tipes operasionele norme, naamlik matriksnorme en tekslinguistiese norme (Toury, 1995: 58-59). Matriksnorme (o.a. herskrywing en manipulasie) bepaal die makrostruktuur van die doelteks, m.a.w. wat bygevoeg of weggelaat word (3.3.2.3.1.), terwyl tekslinguistiese norme (o.a. grammatika, sintaksis en woordkeuse) die mikrostruktuur bepaal (3.3.2.3.2.)²⁷³.

3.3.2.3.1. Matriksnorme: Herskrywing as 'n vorm van vertaling

Literêre produkte kan op verskillende maniere by die doelsisteem uitkom. Dit kan in hulle oorspronklike vorm as boeke verskyn²⁷⁴, maar ook in afgeleide vorms soos filmweergawes en toneelopvoerings. Byvoorbeeld, E.B. White se klassieke verhaal oor die spesiale vriendskap tussen 'n varkie en 'n langbeenspinnekop getiteld *Charlotte's web* (1952) is in 1983 deur Joseph Robinette in 'n toneelstuk omskep en die nuutste, sterbelaaide filmweergawe, onder regie van Gary Winick, het in 2006 wêreldwyd begin wys. Interessant genoeg, kan dit selfs gebeur dat afgeleide weergawes (herskrywings) meer bekendheid verwerf as die oorspronklike tekste. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met E.B. White se kinderboek *Stuart Little*. Hoewel die oorspronklike teks reeds in 1945 verskyn het, het die avontuurlustige weesmuis eers 54 jaar later roem verwerf deur middel van die filmweergawe, onder regie van Rob Minkoff.

Ondersteuners van bronteksgeoriënteerde benaderings tot vertaling (o.a. die linguistiese en tekslinguistiese benaderings) is van mening dat daar 'n definitiewe onderskeid is tussen 'herskrywing' en 'vertaling', aangesien vertalers daarna behoort te streef om doeltekste te produseer wat getrou bly aan die bronteks se inhoud, styl en vorm. Dié beskouing impliseer dat vertalings nie as sekondêre weergawes beskou moet word nie omdat dit, streng gesproke, net in een opsig van die bronteks verskil: dit verskyn in 'n ander taal: "*They see translation as the same as its original, without recognizing that all translation involves adaptation and domestication, too*" (Oittinen, 2000a: 99). Ondersteuners van die funksionalistiese en deskriptiewe benaderings tot vertaling, o.a. Rita Oittinen (1993), Tiina Puurtinen (1995), Basil Hatim (2001) en Andre Lefevere (1992), glo weer dat herskrywing,

²⁷³ Volgens Göte Klingberg (1978) word alle vertalings in die kinder- en jeugliteratuursisteem deur drie universele operasionele norme gekenmerk, naamlik (1) omissie ('omissions'), (2) toevoegings ('additions') (a) wat 'n verbetering is, (b) verklarend van aard is, (c) die opvoedkundige doel van die doelteks beklemtoon en/of (d) sentimenteel van aard is en (3) verkeerde vertalings ('mistranslations') (Klingberg, 1978: 84-89).

²⁷⁴ Herskrywings kan natuurlik ook in boekvorm verskyn, aangesien beknopte uitgawes ('abridged versions') en tekste vir volwassenes wat vereenvoudig word vir die kinder- en jeugliteratuursisteem ook as herskrywings gedefinieer word. Voorbeelde sluit in Brian Heaton en Michael West se *Stories from Shakespeare* (1966), Chris Riddle se beknopte weergawe van *Don Quixote* (2009) en Anna Claybourne se oorvertelling van *The adventures of Ulysses* (2002).

wat gedefinieer word as “a range of processes which, in one way or another, interpret (i.e. manipulate) an original” (Hatim, 2001: 62), en vertaling eintlik na dieselfde aktiwiteit verwys: “There is no real methodological difference between translation and adaptation... adaptation is part of translation and not a parallel process” (Oittinen, 1993: 95)²⁷⁵. Soos reeds genoem, verg die vertaling van kinderverse groot kreatiwiteit van vertalers omdat hulle doelt tekste moet skep wat soos oorspronklike tekste in die doelsisteem kan funksioneer om sodoende hulle skopos te vervul. Kinderverse, veral tradisionele kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se prosimetrum, kan onmoontlik ekwivalent wees aan die brontekste, nie net omdat die rym en ritme van dié tekste verlore sal gaan nie, maar ook omdat dié tekste van nuutskeppinge wemel: “Nonsense rhymes, poésie concrète [and] glossolalia are untranslatable because they are lexically non-communicative [...]” (Steiner, 2002: 193).

Andre Lefevere (1985 & 1992) glo, soos ondersteuners van die polisisteemteorie, dat literatuur deel uitmaak van ’n groter polisisteem: “Literature is one of the systems which constitute the (super) system known as society [...] The literary system and the system of society are open to each other, they influence each other” (Lefevere, 1985: 226). Die literêre sisteem is onderhewig aan die kulturele sisteem (die ‘super sisteem’) en word voortdurend deur die institusie en repertorium (voorlopige norme) gereguleer om te verseker dat dit met die dominante ideologie²⁷⁶ en die heersende poëtika (gedragkode) van die betrokke kultuur ooreenstem (Lefevere, 1992: 2): “There is in fact a control factor in the literary system which sees to it that the system does not fall too far out of step with other systems the society consists of” (Lefevere, 1985: 226)²⁷⁷. Herskrywers van kinder- en jeugliteratuur maak gewoonlik van manipulasie gebruik, wat gedefinieer word as “any interference with the text, be it cultural, religious, political or otherwise [...]” (Nitsa, 2000: 43), om tekste te produseer wat die doelsisteem se konvensies weerspieël: “Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power” (Lefevere, 1992: vii). Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met tradisionele Engelse kinderrympies wat in die loop van die jare hersien is om onderskeidelik die Britse en die Amerikaanse samelewing se strominge te weerspieël, o.a. die herskrywings van Nancy McDonald en Doug Larche (sien vb. 12 en vb. 13).

²⁷⁵ Lefevere beskou vertaling as een van die belangrikste vorms van herskrywing, aangesien dit die bronteks en die oorspronklike skrywer buite die bronsisteem se grense projekteer: “Translation is the most obviously recognizable type of rewriting, and... it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin” (Lefevere, 1992: 9). Bestaande vertalings van tradisionele kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se kinder- en jeugromans behoort dus, volgens Lefevere, nie net as vertaling gedefinieer word nie, dus ook as herskrywings.

²⁷⁶ Ideologie word gedefinieer as “the taken-for-granted assumptions, beliefs and value systems shared collectively by social groups” (Simpson, 1993: 5).

²⁷⁷ Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die regulatoriese liggaam nie dieselfde eise stel aan al die subsisteme binne die literêre sisteem nie. Die volwasse literêre sisteem het byvoorbeeld meer vryheid as die kinder- en jeugliteratuursisteem: “Although ‘foreignness’ and ‘strangeness’ may be expected in literary translation for adults, it is not so in translation for children. Here the tolerance for strangeness tends to be much lower” (Thomson-Wohlgenuth, 1998: 41).

Lefevere wys egter ook daarop dat sekere skrywers (én vertalers) ook gebruik maak van manipulasie om hulle eie verskuilde motiewe en ideologie te bevorder: “*The translator of literature [...] is potentially – and often actually – subversive precisely because it offers a cover for the translator to go against the dominant constraints of his or her time, not in his or her own name which, in most cases, would not happen to be all that well known anyway, but rather in the name of, and relying on the authority of a writer who is considered great enough in another literature [...]*” (Lefevere, 1985: 237-238). Hoewel produsente van kinder- en jeugliteratuur in die verlede gereeld van dié tipe manipulasie gebruik gemaak het om hulle persoonlike oortuigings aan jong lesers te kommunikeer, maak die uiters streng sensuur wat deesdae op die kinder- en jeugliteratuursisteem van toepassing is dit byna onmoontlik om ’n ideologie te bevorder wat nie ooreenstem met dié van die betrokke doelsisteem nie. Voorbeelde van produsente van kinderverse wat wél gebruik maak van manipulasie om hulle eie ideologie te bevorder, sluit in die ‘geestelike’ herskrywings van tradisionele kinderrympies, soos *The gracious Mother Goose* (2009a) deur Becky White, in Afrikaans vertaal deur Doretha Rost as *Moeder Gans stories en rympies vir klein duimpies* (2009b). Dié herskrywings is egter gepubliseer deur Christelike uitgewers wat dieselfde oortuigings as die skrywers het, naamlik die Christian Art Kids (Suid-Afrika) en Carson-Dellosa Publishing Company (Noord-Karolina): “*It is the mission of Carson-Dellosa Christian Publishing to create the highest-quality Scripture-based children’s products that teach the Word of God, share His love and goodness, assist in faith development, and glorify His Son, Jesus Christ*” (White, 2009a: Voorwoord).

Aangesien ideologie en poëtika van kultuur tot kultuur verskil²⁷⁸, word daar ook van vertalers van kinder- en jeugliteratuur verwag om doeltekste te manipuleer sodat dit oorstem met die gedragskode en waardes van die betrokke doelsisteem:

In many cultures children’s literature is one of the genres most susceptible to considerable change and manipulation through translation. [...] This acceptance of modifications most probably stems from the conviction that children’s literature, including works that are not openly didactic, should not be harmful to the development of children into ideal citizens and individuals – and, since the concept of an ideal adult is not a stable term, translations of children’s literature are often very clear reflections of the ideology of a particular target language culture in a particular time (Pokorn, 2010: 57-58).

Byvoorbeeld, in een toneel in Astrid Lindgren se oorspronklike teks *Pippie Långstrump* (1945) soek Tommie, Anneke en Pippi spoke op die solder en kom hulle per toeval op drie pistole af. In die bronteks skiet Pippie ’n paar skote voordat sy die pistole vir Tommie en Anneke gee sodat hulle ook daarmee kan speel. Hoewel dié toneel dieselfde gebly het in die

²⁷⁸ Byvoorbeeld, hoewel die Westerse samelewing deesdae kinder- en jeugtekste produseer waarin meisies as onafhanklike, dinamiese en selfs rebelse karakters uitgebeeld word, soos Babette Cole se *Princess Smartypants* (1986) en Jaco Jacobs se *Madelief Moenie!* (2010), sal dié tipe tekste nie sommer in kulture verskyn waar die konserwatiewe en/of religieuse siening heers dat vroue onderdanig aan mans behoort te wees nie.

Engelse en Afrikaanse vertalings, is dit in die Duitse vertaling²⁷⁹ aangepas en bêre Pippie die pistole met die woorde *“Das ist nichts für Kinder!”* (Lindgren, 1965: 205). Göte Klingberg verwys na dié tipe didaktiese en moralistiese manipulasie, wat hoofsaaklik op die omisssie en herskrywing van taboetemas berus, as ‘reiniging’ (Klingberg, 1986: 58): *“Purification may be defined as something undertaken with regard to the real or assumed set of values of the addressees. As far as children’s literature is concerned, the regard is mainly taken to the set of values of the adult intermediaries”* (Klingberg, 2008: 15).

Volgens Klingberg behoort daar ’n definitiewe onderskeid getref te word tussen ‘reiniging’ (‘purification’) en ‘aanpassing’ (‘adaptation’). Terwyl ‘reiniging’ uitsluitlik vir moralistiese en didaktiese doeleindes gebruik word, word ‘aanpassing’ gebruik om die doeltteks toegankliker vir jong lesers te maak: *“Adaptation is based upon a psychological analysis of the receiver”* (Klingberg, 2008: 15). Volgens Klingberg is dit nodig om sekere kultuurgebonde aspekte in die bronteks aan te pas om jong doelttekslesers te akkommodeer en te verseker dat die skopos van die doeltteks vervul word:

A problem when children’s books are translated is that some elements of cultural context are not known to the same extent to the readers of the target text as to the readers of the source text. If nothing is done about this [...] the translation will be more difficult to understand or less interesting (Klingberg, 2008: 14-15).

Dié tipe manipulasie, wat gedefinieer word as *“the adaptation of the cultural context of the source language to the cultural context of the target language”* (Klingberg, 1978: 86), staan bekend as ‘cultural context adaptation’ (Klingberg, 1986: 12)²⁸⁰. Klingberg tref ’n onderskeid tussen verskeie kategorieë van ‘kulturele herskrywing’ wat toegepas kan word om doelttekste aan te pas by die doelsisteem en dit toegankliker vir jong lesers te maak (Klingberg, 1986: 17-18): *“Translation as interpretation and adaptation means that translators generally aim to make the content more readable, accessible and transparent [...]”* (Frank, 2006: 3). Die verskillende kultuurgebonde elemente²⁸¹ wat gemanipuleer kan word sodat dit ooreenstem met die doelsisteem word hier onder kortliks aan die hand van geselekteerde voorbeelde bespreek²⁸².

3.3.2.3.1.1. Intertekstuele verwysings²⁸³

’n Groot aantal skrywers in die kinder- en jeugliteratuursisteem verwys óf na karakters uit ander stories óf na bekende, klassieke kinder- en jeugliteratuur, o.a. Cornelia Funke se

²⁷⁹ Die toneel was wel dieselfde in die eerste Duitse vertaling van Pippie Langkous wat in 1949 verskyn het, maar is in die 1957-uitgawe aangepas (Surmatz, 1998: 58).

²⁸⁰ Hoewel ‘kulturele herskrywing’ (‘cultural context adaptation’) met domestikering (sien 3.3.2.2.1.) ooreenstem in die sin dat kultuurgebonde verwysings gemanipuleer en aangepas word om die doelsisteem te weerspieël, is dit, in teenstelling met domestikering, nie ideologies van aard nie en word dit slegs toegepas om die doel (skopos) van die doeltteks te bewerkstellig en jong lesers se leeservaring te verbeter.

²⁸¹ Alle tekste is gekoppel aan ’n sekere sosiale konteks en ’n kultuur: *“All texts reflect the period of time and culture when they were written”* (Oittinen, aangehaal in Hagfors, 2003: 116).

²⁸² ’n Gedetailleerde bespreking en vergelykende analise van onderskeidelik die Afrikaanse en die Franse vertalings se kulturele herskrywing verskyn in hoofstuk 4, 5 en 6.

²⁸³ Dié kategorie kan met verwysings na mites, legendes en sprokies oorvleuel (sien 3.3.2.3.1.2.).

aanhalings uit en verwysings na karakters uit bekende kinder- en jeugliteratuur in haar *Tintenherz*-trilogie (2003-2005) en jeugroman *Reckless* (2010)²⁸⁴. Hoewel dié intertekstuele verwysings nie ooglopend opvoedkundig is nie, moedig dit jong lesers tog aan om hulle leeskultuur en algemene kennis uit te brei. Intertekstuele verwysings is besonder uitdagend vir vertalers, aangesien nie alle karakters en tekste waarna in brontekste verwys word, bekend is in die doelsisteem nie. Dit is ook moontlik dat daar geen vertalings van die tekste in die doelsisteem bestaan nie, veral as die doelsisteem 'n jonger sisteem is as die bronsisteem, soos wat die geval is met die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem. Byvoorbeeld, Roald Dahl verwys soms in sy kinder- en jeugboeke na gewilde karakters uit bekende kinderrympies, o.a. Miss Muffet in *James and the giant peach* (1961) en Jack (van *Jack and the bean stalk*) in *The BFG* (1982a). Vertalers behoort dié verwysings óf te domestikeer deur die Afrikaanse en Franse name vir die karakters te gebruik óf die verwysing moet weggelaat word, aangesien dit nie vanselfsprekend is dat jong doelttekslesers die Engelse rympies en karakters ken nie.

In die Afrikaanse vertaling *James en die reuseperske* (2007b) het Kobus Geldenhuys byvoorbeeld besluit om die verwysing na “Little Miss Muffet” weg te laat (vb. 42), hoewel daar twee Afrikaanse vertalings van dié rympie bestaan, naamlik “Marietjie de Kol” (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 32) en “Jong juffrou Malgas” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 77)²⁸⁵. Mens kan Geldenhuys egter nie kwalik neem vir sy besluit nie, aangesien hy in sy vertaling van Dahl se versfragment van rym gebruik moes maak en eerder daarop gefokus het om die boodskap van dié kindervers (om nie bang te wees vir spinnekoppe nie) aan jong lesers te kommunikeer:

Voorbeeld 42

And here we have Miss Spider
With a mile of thread inside her
Who has personally requested me to say
That she's NEVER met Miss Muffet
On her charming little tuffet –
If she had she's NOT have frightened her away
[...]
(Dahl, 1961: 147)

Nou moet julle Juffrou Spinnekop ontmoet,
Want sy is net so gretig om julle almal te groet.
Sy het baie meer as 'n myl se draad in haar
En ryg dit uit tot wanneer kry sy klaar.
Sy sê mense is verniet so bang vir haar,
Sy's 'n liefie, glo my, dis regtig waar
[...]
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 153)

²⁸⁴ Die towerwêreld in dié avontuurverhaal wemel van verwysings na bekende sprokies (sien ook 3.3.2.3.1.2.); die skattejagter Jacob Reckless is byvoorbeeld in besit van Aspoestertjie se glasskoen en die prinses in die *Prinses en die paddaprins* se goue bal, hy besoek die wrede heks in *Hansie en Grietjie* se lekkergoedhuis en Bloubaard se kasteel, kom af op die lyk van die Slapende skone wat nooit deur 'n prins wakker gesoen is nie en word deur die Lorelei betower.

²⁸⁵ Hoewel daar twee Afrikaanse vertalings vir dié rympie bestaan, het Daniel Hugo se beryming van “Jong juffrou Malgas” eers twee jaar na Geldenhuys se vertaling verskyn. Aangesien die Afrikaanse vertaling wat in Lupatelli se versversameling verskyn lank nie meer in druk is nie, is dit moontlik dat kontemporêre Afrikaanssprekende kinders nie sal beseef dat “Marietjie de Kol” eintlik na “Little Miss Muffet” verwys nie.

Ongelukkig veroorsaak die omissie van die verwysing na Miss Muffet tog dat die humoristiese element wat in die bronteks teenwoordig was, in die vertaling verlore gaan en dat die doelteks gevolglik meer prekerig voorkom as Dahl se oorspronklike teks²⁸⁶.

3.3.2.3.1.2. *Verwysings na mites, legendes en sprokies*

Hoewel elke land en elke kultuur oor sy eie unieke volksoorlewerings beskik, het die internasionalisering van kinder- en jeugliteratuur dit vir jong lesers wêreldwyd moontlik gemaak om verskillende lande se mites, legendes en sprokies van nader te leer ken deur middel van oorvertellings. Vandag bestaan daar 'n verskeidenheid versamelings sprokies en volksoorlewerings van regoor wêreld, soos *Stories from around the world* (1993) deur Linda Jennings *Stories Gogo told me* (2007) deur Lisa Grainger en *In die Nimmer-Immer-Bos* (2009) deur Linda Rode²⁸⁷.

'n Groot aantal produsente van kinder- en jeugliteratuur se oorspronklike tekste is ook geïnspireer en gebaseer op mites, legendes en sprokies, o.a. Jon Scieszka se *The true story of the three little pigs* (1989) wat vanuit die wolf se perspektief geskryf is, Elsa Valentin se prenteboek *Bou et les 3 zours*²⁸⁸ (2009) wat op *Gouelokkies* gebaseer is, Philip de Vos se versbundel *Kat se blad* (1999) wat wemel van satiriese verwysings na karakters uit legendes, mites en sprokies, soos Koning Midas, die rottevanger van Hamelin, die lelike eendjie en Antjie Somers terwyl Jaco Jacobs se snuiterversbundel *'n Brulpadda in my tas* (2008) versies bevat wat verwys na o.a. die paddaprins ("Moenie 'n padda soen nie"), Raponsie ("Haar probleem 'n haarprobleem"), Rooikappie ("Kortsigtig"), Sneeuwitjie ("Eksklusief! Is appels dalk sleg vir jou gesondheid?") en die drie varkies ("Sulke varkel"). Dié tipe verwysings is heelwat minder problematies as ander kultuurgebonde elemente, nie net omdat soveel van die sprokies, legendes en mites wêreldwyd bekend is nie, maar ook omdat volksoorlewerings eintlik as fantasieverhale beskou kan word: "[...] *these tales can be seen as forerunners of, or indeed as fantastic tales*" (Klingberg, 2008: 71). Dit is m.a.w. nie nodig dat jong lesers kennis dra van die mites, legendes en sprokies waarop die stories berus nie, aangesien dit nie die verstaan van die teks en die vermaaklikheidswaarde daarvan beïnvloed nie. Vertalers hoef dus nie die verwysings weg te laat nie, maar behoort tog die eiename van die karakters te domestikeer indien die sprokie, legende en mite bekend is in die doelsisteem.

²⁸⁶ Dit is ook opvallend dat Geldenhuys nie gebruik maak van blokletters in sy vertaling nie en die tipografie aangepas het sodat die met die norme van die Afrikaanse sisteem ooreenstem (vergelyk Schopp, 1996). Laasgenoemde word juis deur Dahl gebruik om sekere woorde en idees te beklemtoon (sien 2.4.1.2.1.) en die vraag ontstaan of die boodskap van die vertaling nie deur dié tipografiese domestikering benadeel word nie.

²⁸⁷ Die meeste oorvertellings dui die oorsprong van die sprokie, legende en mite óf aan die begin óf die einde van elke storie aan.

²⁸⁸ Die hoofkarakter se naam 'Bou' is afgelei van 'Boucles d'or' (Gouelokkies). Hoewel dié storie eintlik net 'n oorvertelling van die tradisionele sprokie is, word dit nie in Standaardfrans gedoen nie, maar eerder in 'n 'nonsenstaal' wat bestaan uit 'n mengelmoes van Standaardfrans, fonetiese Frans, Engels, Italiaans en nuutskeppinge. Hoewel die taalgebruik in die storie nie sin maak nie, kan jong Franssprekende lesers wat die storie van Gouelokkies en die drie bere ken, die storielyn maklik volg.

3.3.2.3.1.3. *Interlinguistiese verwysings*

Sekere produsente van kinder- en jeugliteratuur, o.a. Cornelia Funke, Renee Muller en Christine Nöstlinger, maak gebruik van uitdrukkings en woorde in ander tale om jong lesers se algemene kennis uit te brei en hulle meer oor ander kulture en lande te leer (sien 3.3.2.2.2.). Die meeste tekste met interlinguistiese verwysings bevat glossariums en taalsleutels wat die 'vreemde' woorde en uitdrukkings aan jong lesers verduidelik. Interlinguistiese verwysings kom meer gereeld voor in tekste vir ouer kinders, maar daar bestaan tog tekste wat spesifiek met kleuters en jong kinders in gedagte geskep is, wat ook van 'vreemde' woorde gebruik maak om multikulturalisme en taaldiversiteit te bevorder, soos Wendy Hartmann se versverhaalbundel *Just Sisi* (2010a)²⁸⁹. Hoewel dié Engelse versverhale oor 'n hasie se doen-en-late, enkele Xhosa aanspreekvorme, soos 'gogo' ('ouma') en 'sisi' ('sussie'), bevat, is dit egter nie nodig om die woorde te verduidelik nie, aangesien 'n groot aantal Suid-Afrikaanse kinders reeds basiese Xhosa woorde soos 'gogo' en 'sisi' ken²⁹⁰. Ongelukkig het Philip de Vos in die Afrikaanse vertaling *Net Sisi* (2010b) besluit om sekere verwysings na die Xhosa kultuur te domestikeer. 'Gogo' is byvoorbeeld met 'ouma' vervang, waarskynlik omdat die De Vos geglo het dat jong Afrikaanssprekende doeltekslesers nie die Xhosa woord sal verstaan nie. Laasgenoemde is egter nie noodwendig die geval nie omdat die illustrasies wat die teks vergesel duidelik 'n 'ouma-agtige' karakter uitbeeld. De Vos se vertaling is nie so verrykend soos die bronteks nie, maar eerder verwarrend, aangesien hy sekere Xhosa verwysings (soos die hoofkarakter Sisi se naam) behou en ander domestikeer.

3.3.2.3.1.4. *Kulturgebonde verwysings*²⁹¹

Alle tekste is kulturgebonde, m.a.w. dit word beïnvloed deur en weerspieël die sosiale omgewing (kultuur) waarin dit tot stand gekom het (Nord, 1997: 59). Die kulturele elemente bestaan o.a. uit kossoorte en eetgewoontes, kleredrag, vermaak (koerante, tydskrifte, televisieprogramme, speletjies en musiek), vervoermiddels, nasionale vakansiedae, en selfs beskrywings van die omgewing (natuur, geboue en meublement). Enkele voorbeelde van kulturgebonde verwysings word hier onder bespreek, naamlik historiese, religieuse en politiese agtergrond (3.3.2.3.1.4.1.), kossoorte en eetgewoontes (3.3.2.3.1.4.2.), mate en gewigte (3.3.2.3.1.4.3.), fauna en flora (3.3.2.3.1.4.4.) en meublement (3.3.2.3.1.4.5.).

²⁸⁹ Die bevordering van multikulturalisme in dié bundel versverhale word nie net tot interlinguistiese verwysings beperk nie. Die verskillende dierekarakters (o.a. vlakvark, meerkatte en leeus) dra ook by tot die multikulturele dimensie van die verhale en word deur Joan Rankin se illustrasies beklemtoon. Byvoorbeeld, die hasies dra almal tradisionele Xhosa-drag, die diere woon in kleihutte en Sisi balanseer gereeld voorwerpe op haar kop.

²⁹⁰ Selfs kinders wat nie die woorde ken nie, sal om twee redes nie van die teks vervreem word nie. Eerstens gebruik Hartmann die woorde as name (die ouma se naam is 'Gogo' en die hoofkarakter se naam 'Sisi'), wat beteken dat dié woorde nie die verstaan van die teks beïnvloed nie. Tweedens is die verhaal vir voorlees geskep, wat ouers die ideale geleentheid bied om die betekenis van die woorde aan hulle kinders te verduidelik.

²⁹¹ Hoewel Klingberg (1986) historiese, religieuse en politiese agtergrond, algemene kulturgebonde gebruike (bv. kossoorte en eetgewoontes), mate en gewigte, fauna en flora en meublement as afsonderlike kategorieë van 'kulturele herskrywing' beskou, maak dit meer sin om eerder van Nord se begrip 'interkulturele probleme' (sien 3.3.1.) gebruik te maak, aangesien dié kategorie verwys na al die probleme wat tydens die vertaalproses kan ontstaan as gevolg van elke kultuur se unieke gebruike, norme en konvensies van verbale en nieverbale gedrag.

3.3.2.3.1.4.1. Historiese, religieuse en politiese agtergrond

Aangesien uiters streng sensuur op die kinder- en jeugliteratuur van toepassing is, is dit normaal dat die meeste vertalings van tekste bestem vir die jeug aangepas word om met die doelsisteem se politiese en religieuse agtergrond ooreen te stem. Dit sou byvoorbeeld onvanpas wees om die verwysing na 'Hottentotte' wat in Lindgren se bronteks en die Duitse vertaling verskyn in die Afrikaanse vertaling van *Pippie Langkous gaan aan boord* (1974 en 2002) te behou. Nerina Ferreira het dus besluit om dié verwysing te manipuleer en eerder na 'Rooi Indiane' te verwys:

Voorbeeld 43

Setzt euch hierher und lernt; dann bleibt vielleicht an mir ein bisschen Gelehrsamkeit hängen. Nicht, dass ich das Gefühl hab, dass ich welche brauche, aber man kann vielleicht keine Wirklich-Feine-Dame werden, wenn man nicht lernt, **wie viel Hottentotten es in Afrika gibt**.
(Lindgren, Heinig [vert.], 2004: 220)

Julle sit hier en huiswerk doen en dan kom kleef daar dalk nog 'n bietjie kennis aan my ook vas. Nie dat ek nou eintlik voel asof ek kennis kortkom nie, maar miskien is dit nie moontlik om 'n Ware Fyn Dame te word as mens nie eers geleer het **hoeveel Rooi Indiane daar in Australië is** nie.
(Lindgren, Ferreira [vert.], 1974: 67 en Lindgren, Ferreira [vert.], 2002: 67)

Hoewel die verwysing na 'Rooi Indiane' nie meer op die Suid-Afrikaanse kultuur van toepassing is nie, is dit nie net polities nie, maar ook geografies inkorrekt, aangesien die Australiese inboorlinge nie as 'Rooi Indiane' bekend staan nie. Mens sou kon argumenteer dat Pippie in onkunde die aanmerking maak, maar Anneke en Tommie help haar nie reg nie en jong lesers kan dus dink dat daar inderdaad 'Rooi Indiane' in Australië woon. Dit is uiters vreemd dat dié verwysing nie aangepas is voordat die Afrikaanse vertaling weer in 2002 op die mark verskyn het nie, veral aangesien sekere minder belangrike elemente (soos Pippie se apie se naam) wél verander is. Byvoorbeeld, in Ferreira se oorspronklike Afrikaanse vertaling heet die apie meneer Nielson (Lindgren, Ferreira [vert.], 1974: 4), maar in die hersiene vertaling staan hy bekend as meneer Jakobs (Lindgren, Ferreira [vert.], 2002: 9).

Soms gebeur dit wel dat herskrywings van vertalings die lig sien juis omdat die sosiale en/of politieke situasie in 'n bepaalde land verander het. Byvoorbeeld, wanneer die drie bestaande Afrikaanse vertalings van die kinderrympie "Baa, baa, black sheep" met mekaar vergelyk word, word dit duidelik in watter mate die vertalers van manipulasie en reiniging gebruik gemaak het sodat die vertalings die politieke en sosiale strominge in die Suid-Afrikaanse kultuur weerspieël (vb. 44). In die oorspronklike, anonieme vertaling is die versreëls "yes sir, yes sir, three bags full" met "ja Baas, ja Baas, drie sakke vol" vertaal, maar in die nuutste vertalings is die woord 'baas' met "oompie" en "man" vervang (vergelyk vb. 82). Philip de Vos en Daniel Hugo se berymings is heelwat informeler as die oorspronklike vertaling en bevat nie woorde wat as rassisties of diskriminerend geïnterpreteer kan word binne die Suid-

Afrikaanse konteks nie. De Vos se vertaling is letterlik met Jan Salie in gedagte geskep, terwyl Hugo die teks gemanipuleer het om stereotipes af te breek deur daarop te wys dat dit nie net meisies is wat daarvan hou om te brei nie:

Voorbeeld 44

Baba swart skaap, het jy baie wol?
Ja, **Baas**, Ja, **Baas**, drie sakke vol.
Een vir die **ounooi** en een vir die **baas**
En een vir die seuntjie van Mooiplaas.
(Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 43)

Baa, baa, swart skaap
Het jy baie wol?
Ja **man**, ja **man**,
Drie sakke vol:
Een vir **Jan Salie**
En een vir sy ma
En een vir sy baba
Wat kerm en kla.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 36)

Mê, mê, swart skaap,
Het jy nog wol?
Ja, **oompie**, ja,
Drie sakke vol:
Een vir die boer,
Een vir sy vrou
En een vir die outjie
Wat van breiwerk hou.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 42)

3.3.2.3.1.4.2. Kossoorte en eetgewoontes

Suid-Afrikaanse kinders se eetgewoontes²⁹² verskil byvoorbeeld van kinders in ander Westerse lande. Hulle smul aan koeksisters, droëwors en biltong en eet braaivleis, pap en potjiekos – kossoorte wat ander kulture as volksvreemd beskou. Vertalers van kinder- en jeugliteratuur is geneig om disse te domestikeer (met inheemse variante te vervang²⁹³) indien daar nie 'n ekwivalent vir die bepaalde kossoort in die doelsisteem bestaan nie, aangesien kos so 'n belangrike funksie in kinder- en jeugliteratuur vervul: *“Food is often used in children’s literature as a means of gaining entry to the other world, as a symbol of community and shared union, and as a central symbol of security”* (Inggs, 2003: 289). In die Franse vertaling van die kinderrympie “Little Jack Horner” is die verwysing na 'n tradisionele Britse nagereg (vrugtetert) byvoorbeeld vervang met 'n tradisionele Franse gebak, naamlik 'n ‘galette des rois’²⁹⁴, sodat jong lesers hulle met die inhoud van die teks kan vereenselwig²⁹⁵ (vb. 45):

²⁹² Dit is egter nie net geregte wat van kultuur tot kultuur verskil nie, maar ook die maaltye. Byvoorbeeld hoewel beide Britse en Franse kinders 'n laatmiddagversnapering geniet, is daar 'n verskil tussen die Britse ‘tea time’ en die Franse ‘goûter’. Die Britse teetyd bestaan uit southappies, terwyl die Franse snoepgereggie eerder iets soets behels.

²⁹³ Dit sou egter ook moontlik wees om verwysings na volksvreemde geregte te behou indien die vertaler gebruik maak van 'n glossarium. Die Weense skrywer Christine Nöstlinger verwys byvoorbeeld gereeld na tipiese Weense disse, soos ‘Palatschinke’ (gevulde pannekoek) en ‘Schaumspitze’ (‘n tipe soetgebak), maar verskaf woordelyste aan die einde van haar jeugromans om te verduidelik waaruit dié geregte bestaan (Nöstlinger, 1992: 271-273).

²⁹⁴ Dié skilferdeegtert met 'n amandelvulsel (in Engels bekend as 'n ‘Twelfth Night cake’) word ter viering van die Driekoningsfees gebak en net in Januarie geëet. Volgens tradisie word 'n gelukbringertjie (‘fève’) in die tert weggesteek en die persoon wat dit in sy of haar sny ontdek, word as koning(in) gekroon en sal, volgens bygeloof, met voorspoed geseë wees.

²⁹⁵ Eliza Gutch het egter van vervreemding gebruik gemaak in haar Franse vertaling: *“Le petit Jack Foin s’assit dans un coin, avec une tourte de Noël à lui; / Il y mettait le pouce, et extrayait prune douce, en disant, ‘Quel bon garçon je suis!’”* (Gutch, 1922: 16).

Voorbeeld 45

Little Jack Horner,
Sat in a corner,
Eating his **Christmas pie**;
He put in his thumb,
And pulled out a **plum**,
And said, 'What a good boy am I!'
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 33)

Le petit Jacque Decoin
Était assis dans un coin,
Mangeant une **galette des rois**;
Le pouce il y mit,
La **fève** il en sortit
En disant: 'Quel gros malin je suis!'
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

3.3.2.3.1.4.3. Maateenhede en gewigte

Sommige vertalers verkies dit om geldeenhede, maatname en gewigte te domestikeer om te voorkom dat jong lesers onnodig verwar word (vergelyk 6.2.). In sy Afrikaanse vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964) het Leon Rousseau byvoorbeeld 'pennies' met 'sente' vertaal omdat Afrikaanse kinders nie noodwendig die Engelse geldeenheid ken nie (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 29 & 30). In die Franse vertaling het Élisabeth Gaspar egter van die woord 'pence' (pennies) gebruik gemaak, juis omdat dit nie logies sou wees as die storie in Engeland afspeel, maar 'n plaaslike geldeenheid gebruik word nie (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 65).

3.3.2.3.1.4.4. Fauna en flora

Sekere vertalers besluit doelbewus om die verwysings na 'eksotiese' plante, diere en landskappe in die doelt tekste te behou om jong lesers meer oor 'n ander land se unieke landskap te leer. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met die beskrywings van diere en plante in die Franse vertalings van Australiese kinder- en jeugliteratuur (sien Frank, 2006) en Antjie Krog se versbundel *Fynbosfeetjies* (2007) in Engels vertaal deur Gus Ferguson as *Fynbos fairies* (2007). Byvoorbeeld, in *Wombat goes walkabout* (1999a) deur Michael Morpurgo, in Frans vertaal as *La sagesse de wombat* (1999b) deur Marie-José Lamorlette, maak 'n wombat kennis met verskillende Australiese diere (o.a. 'n koala, 'n kangaroo, 'n koeskoes, ens.) en elke versie in Antjie Krog se versameling verwys na 'n spesifieke inheemse fynbosplant (o.a. die bokbaaiwygie, disa en speldekussing) en inheemse voëls (o.a. die kraanvoël en hadeda). In sommige gevalle besluit vertalers egter om die fauna en flora van die bronteks aan te pas by die doelsisteem sodat jong lesers hulle makliker met die teks kan vereenselwig en meer oor inheemse fauna en flora kan leer (vb. 46). Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Philip de Vos se beryming van die kinderrympie "Mary, Mary, quite contrary" wat in *Moeder Gans se rympies en stories* (2007) verskyn:

Voorbeeld 46

Mary, Mary, quite contrary,
How does your garden grow?
With **silver bells** and **cockle shells**,
And pretty maids all in a row.
(Scheffler [ill.], 2006: 102)

Marie, Marie, Jannewarie,
wat groei daar in jou tuin?
Klokkies en slakkies en meisietjies fyn,
stinkafrikaners en **sneeuwit jasmyn**.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 102)

3.3.2.3.1.4.5. Meublement

Hoewel produsente van kinder- en jeugliteratuur gewoonlik van handeling en dialoog eerder as beskrywings gebruik maak in 'n poging om jong lesers se aandag te behou, dra beskrywings van plekke, geboue en meublement²⁹⁶ by tot die atmosfeer van 'n storie en help dit jong lesers om hulle voor te stel hoe die milieu lyk waarin die storie afspeel: "*Vivid settings give a story reality; they give readers a sense of being there*" (Stoodt, 1996: 40). Aangesien sekere meublement kultuurgebonde is, kan vertalers gebruik maak van domestikering om dit vir jong lesers moontlik (of makliker) te maak om 'n duidelike prentjie van 'n milieu te vorm. Byvoorbeeld, hoewel 'n woord soos 'stoep' 'n duidelike prentjie by die meeste Suid-Afrikaanse kinders oproep, sal Westerse kinders sukkel om hulle voor te stel presies hoe dié meublement lyk. Vertalers kan in die geval van domestikering gebruik maak en 'stoep' (wat ook deur Engelssprekende Suid-Afrikaners gebruik word) met 'verandah' vervang. Dié tipe domestikering is egter onnodig indien die doel van die vertaling daarop berus om jong lesers meer oor 'n ander kultuur of land te leer. In dié geval kan die vertaler van domestikering gebruik maak en die term aan die hand van 'n glossarium verduidelik. Die Weense skrywer Christine Nöstlinger se kinder- en jeugromans wemel byvoorbeeld van kultuurgebonde meublement, maar die volksvreemde woorde word almal deur middel van 'n woordelys verduidelik (Nöstlinger, 1992: 271-273).

3.3.2.3.1.5. Plekname

Die meeste vertalers domestikeer gewoonlik nie plekname nie (tensy die name na plekke verwys wat nie regtig bestaan nie), aangesien dié domestikering van vertalers vereis dat die hele verhaal herskryf word omdat die milieu verander. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Lydia du Plessis se vertalings van Rowan Coleman se *Ruby Parker*-boeke (2005 & 2006). Die storie van die verwarde tienermeisie speel nie meer in Londen af nie, maar in Johannesburg. Interessant genoeg, maak 'n groot aantal vertalers van Engelse kinderrympies wel gebruik van domestikering, waarskynlik omdat die jong doeltekslesers nie outomaties die plekke waarna in die oorspronklike rympies verwys word, ken nie, en omdat die plekname gewoonlik aan die einde van 'n versreël verskyn en met die laaste woord van die daaropvolgende versreël rym (vb. 47). Henri Parisot (*Comptines de la Mère l'Oie*, 1976), Philip de Vos (*Moeder Gans se rympies en stories*, 2007) en Daniel Hugo (*Die beste rympies ooit*, 2009) het byvoorbeeld die raaiselrympie "As I was going to St. Ives" aangepas deur die verwysing na St. Ives, 'n kusedorpie in Cornwallis, Engeland te vervang met 'n inheemse plek wat die doeltekslesers ken:

²⁹⁶ Meublement word nie net tot meubelstukke wat gewoonlik in 'n gebou voorkom, beperk nie en kan ook 'straatmeublement' insluit, o.a. straatligte, verkeersligte, posbusse ens. Byvoorbeeld, in Brittanje en Suid-Afrika word die term 'robot' en 'postbox' in plaas van 'traffic light' en 'mailbox' (Amerikaans) gebruik.

Voorbeeld 47

As I was going to **St. Ives**,
I met a man with seven **wives**;
Each wife had seven sacks,
Each sack had seven cats.
Each cat had seven kits:
Kits, cats, sacks and **wives**.
How many were going to **St. Ives**?
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 85)

Sur la route de **Norouse**²⁹⁷
J'ai rencontré quelqu'un qui avait sept **épouses**.
Chaque épouse portait sept sacs;
Chaque sac contenait sept chats;
Chaque chat avait sept chatons;
Chatons et chats, sacs et **épouses**.
Combien étaient-ils donc à se rendre à **Norouse**?
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Op die pad van **Oos-Londen** na **Plett**
Ontmoet ek 'n man wat sewe vrouens **het**.
Elke vrou abba sewe sakke,
In elke sak is sewe katte.
As elke kat sewe kleintjies **het**,
Hoeveel siele is op pad na **Plett**?
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 82)

Op die pad na **Langebaan**
Sien ek 'n man met sewe vrouens **staan**.
Elke vrou het sewe sakke;
Elke sak het sewe katte.
Elke kat het sewe kleintjies
En hul miaau tog alte fyntjies.
Hoeveel **gaan** na **Langebaan**?
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 32)

3.3.2.3.1.6. Eiename

Die vertaling van eiename verskil in die algemeen van vertaling tot vertaling²⁹⁸. Sekere vertalers verkies dit om eiename te domestikeer, terwyl ander verkies om die oorspronklike name in die doeltekste behou. Laasgenoemde is veral die geval met vertalings van gewilde internasionale kinder- en jeugliteratuur (o.a. die *Harry Potter*-reeks, aangesien die jong doeltekslesers reeds die karakters se name deur middel van mediablootstelling (films, televisieprogramme en die internet) ken²⁹⁹. Leon Rousseau se Afrikaanse vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964), getiteld *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en Mavis de Villiers se vertaling van *Charlie and the great glass elevator* (1972), getiteld *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) is byvoorbeeld onlangs vervang met nuwe vertalings deur Kobus Geldenhuys waarin die hoofkarakters se name dieselfde is as dié in die brontekste, juis omdat kinders die karakters ken as gevolg van Tim Burton se suksesvolle film wat in 2005 verskyn het. Volgens Kobus Geldenhuys maak die behoud van oorspronklike name die vertalings eintlik toegankliker vir jong lesers, aangesien dit uiters verwarrend is wanneer die karakters se name Afrikaans is, maar die storie in 'n ander land afspeel:

Wat *Matilda* betref – daar bestaan ook 'n fliek, plus Juffrou Heuning klink darem bietjie dik vir 'n daalder, en wat noem jy Miss Trunchbull? Juffrou Koekemoer? Dan is die karakters nie meer Engels nie, en ons weet tog almal die boek speel in Engeland af, nie in SA nie. Ons maak dit net toeganklik vir Afrikaanse lesers [...] Ek gebruik ook altyd die voorbeeld van *Potter* en hoekom ek daar besluit het om Janie Oosthuizen^[sic] (briljante vertaler!) se name terug na Engels te verander. Hoekom sal Harry en Ron in dieselfde klas wees as 'n Hermien le Grange. Hogwarts is net vir Engelse kinders. Daar's ander skole vir towery in Duitsland en Frankryk. Hoekom is Dumbledore Hollands (volgens sy (oulike!) van) en Mania Goedlief en Snerp (slim keuse) ook Hollands/Afrikaans, en nie Brits nie, terwyl die ander karakters Brits bly? Ek voel 'n mens moet

²⁹⁷ Norouse verwys na Nordhouse in Elzas, Frankryk. Parisot se spelling is gebaseer op die Elsassiese dialek. In 'n anonieme weergawe van dié rymple wat in Pierre Lartigue se *Une cantine de comptines* (2005) verskyn, is St. Ives weer met Sainte-Anne (Normandië, Frankryk) vervang (Lartigue, 2005: 220).

²⁹⁸ Afrikaanse vertalers het vroeër meer gereeld van domestisering gebruik gemaak as wat deesdae die geval is, waarskynlik omdat die doeltekste soos oorspronklike tekste in die Afrikaanse doelsisteem moes funksioneer.

²⁹⁹ Laasgenoemde is nie noodwendig die geval met lande, soos Frankryk en Duitsland, waar films en televisieprogramme oorgeklank word nie.

konsekwent wees. As jy begin verander, moet jy dit regdeur doen of jy val in allerhande slaggate (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 4-5)³⁰⁰.

Die vertaling van eiename word egter nie bloot tot domestikering en/of vervreemding beperk nie³⁰¹. Volgens Theo Hermans (1988) kan vertalers een van vier strategieë tydens die vertaling van eiename gebruik, naamlik direkte oordrag, naturalisering, herskrywing en informatiewe vertaling (Hermans, 1988: 11-24). Byvoorbeeld, wanneer vertalers besluit om van direkte oordrag (vervreemding) gebruik te maak, word die eiename sonder enige veranderinge uit die bron- in die doeltteks oorgedra, bv. Charlie Bucket in *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) en *Charlie et la chocolaterie* (1967) en Horton in *Horton entend un Zou!* (2009b). Wanneer vertalers van naturalisering (domestikering) gebruik maak, word die eiename foneties aangepas by die taal(reëls) van die doelsisteem, bv. Hermione wat met Hermien vervang word in die Afrikaanse *Harry Potter*-reeks (2000-2007). Vertalers kan ook die eiename in die bronteks met nuwe name in die doeltteks vervang (domestikering), bv. Hendrik i.p.v. James in Mavis de Villiers se Afrikaanse vertaling *Hendrik en die reuseperske* (1984b). Herskrywing word veral gebruik wanneer vertalers daarna streef om doelttekste te skep wat nie soos vertalings lees nie en as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer. Laastens kan vertalers gebruik maak van informatiewe vertaling om name en byname wat in die brontaal iets omtrent 'n karakter se persoonlikheid onthul, te vertaal (domestikering) sodat die betekenis nie in die doeltteks verlore sal gaan nie en steeds beskrywend van aard is (Fernandes, 2006: 46), bv. 'Towertong' i.p.v. 'Zauberzunge' in Nina Mössmer se Afrikaanse vertaling van *Tintenherz* (2003), getiteld *Hart van Ink* (2009), die 'Groot Sagmoedige Reus' (die GSR) i.p.v. die 'Big Friendly Giant' (die BFG) in Mavis de Villiers se Afrikaanse vertaling van *The BFG* (1982a), getiteld die GSR (1993), en 'tannie Spyker' en 'tannie Spons' i.p.v. 'aunt Spiker' en 'aunt Sponge' in Kobus Geldenhuys se Afrikaanse vertaling van *James and the giant peach* (1961), getiteld *James en die reuseperske* (2007).

Die kulturele aanpassing van 'n doeltteks word egter nie net tot Göte Klingberg se tien kategorieë beperk nie, aangesien linguistiese norme ook van kultuur tot kultuur verskil. Byvoorbeeld, in die Engelse sisteem word daar net van een aanspreekvorm ('you') gebruik gemaak, terwyl die Franse sisteem 'n onderskeid tref tussen die aanspreekvorme 'vous'

³⁰⁰ Hoewel Geldenhuys beklemtoon dat vertalers konsekwent moet wees met die vertaalstrategieë wat hulle tydens die vertaalproses toepas, het dié ervare vertaler ook in 'allerhande slaggate' getrap (sien hoofstuk 6) tydens die hervertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964) en *Charlie and the great glass elevator* (1972).

³⁰¹ Sekere vertalers en vertaalkritici is dit eens dat eiename nie vertaal behoort te word nie: "There is a widespread disposition that names should be translated unchanged in textual writings [...] indeed, a naïve or inexperienced translator [...] may look forward to the proper names in a text as islands of repose – unproblematic bits to be passed intact without effort into the new linguistic texture being created across the language gap without alteration, in the sense that a saint's relics are translated from a resting place to another" (Tymoczko, 1999: 223). Peter Newmark (1991) glo egter dat eiename wél vertaal moet word indien daar 'n ekwivalent vir die eienaam in die doeltaal bestaan en/of die naam iets omtrent 'n karakter se persoonlikheid onthul. Dié tipe vertaling staan bekend as 'informatiewe vertaling' (Newmark, 1991: 3).

(formeel) en 'tu' (informeel). Dit is die Franse norm om die formele aanspreekvorm te gebruik om respek teenoor vreemdelinge, ouer mense en mense met gesag te toon, terwyl die informele aanspreekvorm tot vriende en familielede beperk word³⁰². Franse vertalers is verplig om van albei aanspreekvorme gebruik te maak, aangesien die wisseling in aanspreekvorme die karakters se onderlinge verhoudings uitbeeld. Die verskillende linguistiese norme wat die mikrostruktuur van 'n doeltteks bepaal, word hier onder bespreek.

3.3.2.3.2. Linguistiese norme: Die 'gees' van gedigte

Aangesien vertalers van kinder- en jeugliteratuur daarna streef om idiomatiese, kommunikatiewe en leservriendelike vertalings te skep wat soos oorspronklike tekste in die doelsisteem funksioneer, is dit vanselfsprekend dat die doeltteks aan die doelsisteem se taalkonvensies moet voldoen³⁰³. Waar vertalers byvoorbeeld self kan besluit of hulle die inhoud en temas van 'n vertaling wil aanpas by die doelsisteem, word daar van hulle verwag om die struktuur van die doeltteks linguisties aan te pas en te domestikeer sodat dit met die doelsisteem se taalkonvensies ooreenstem. Byvoorbeeld, in die Afrikaanse sisteem word stories gewoonlik in die historiese presens geskryf, terwyl die Franse en Engelse sisteme gebruik maak van die verlede tyd (imperfektum, perfektum en historiese perfektum). Vertalers van poësie het egter, soos digters, meer vryheid wat betref die linguistiese norme, aangesien die struktuur, sintaksis en taalgebruik van poëtiese tekste van ander literêre tekste, soos romans, verskil. Die sinskonstruksie van 'n poëtiese teks kan byvoorbeeld afwyk van konvensionele linguistiese norme om 'n spesifieke ritmepatroon of eindrym te bewerkstellig. Nietemin is die vertaling van poësie 'n besonder ingewikkelde proses³⁰⁴:

"Poetry works by demanding more effort; it is ambiguous, complex, and requires the mental

³⁰² Hoewel daar ook twee aanspreekvorme in Afrikaans bestaan ('u' en 'jy'), word die formele aanspreekvorm ('u') deesdae spaarsaam gebruik, veral in kontemporêre Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur.

³⁰³ Linguistiese norme verskil van kultuur tot kultuur. Elke sisteem (kultuur) beskik nie net oor sowel sy eie taalgeskiedenis as 'n unieke fonologie, sintaksis en woordeskat nie (Raffel, 1988: 12), maar ook oor spesifieke taalreëls wat nie noodwendig ooreenstem met dié van 'n ander taal nie. Byvoorbeeld, hoewel bepaalde lidwoorde in Engels ('the') en Afrikaans ('die') gebruik word, bestaan daar in die Franse sisteem drie bepaalde lidwoorde ('le', 'la' en 'les').

³⁰⁴ Judith Moffett is van mening dat slegs digters versvertalings behoort te skep: *"One must be a poet to translate poetry well, or even at all"* (Moffett, 1999: 85). Wanneer mens kyk na die groot aantal digters wat verantwoordelik is vir Afrikaanse versvertalings, soos D.J. Opperman, Pieter W. Grobbelaar en Leon Rousseau, Philip de Vos, Daniel Hugo (vergelyk hoofstuk 4 en 5), is dit maklik om te glo dat daar waarheid in dié stelling steek. Tog is dit nie noodwendig die geval nie. Hoewel digters se tegniese vernuf en natuurlike talent hulle taak kan vergemaklik om rymende doelt tekste te skep, beteken dit nie dat alle digters goeie kinderversvertalers is nie. Jong doelttekslesers kan byvoorbeeld digters wat oor talent en tegniese vaardighede beskik, maar geen begrip het vir kinderlike gedagtes en gevoelens nie, se gedigte verwerp omdat hulle hulleself nie daarmee kan vereenselwig nie. Dit kan selfs gebeur dat digters sukkel om versvertalings te skep juis omdat hulle eie digterlike stem in die weg tree; m.a.w. hulle kan sukkel om 'n ander digter se stem na te boots en onbewus versvertalings skep wat hulle persoonlike digstyl (i.p.v. dié van die oorspronklike digter) weerspieël. Dit is ook onrealisties om te beweer dat net digters daarin kan slaag om suksesvolle kinderversvertalings te skep; versvertalings verg waarskynlik meer insette van 'gewone' vertalers en hulle kan dalk meer geneig wees om hulle aan rymdwang skuldig te maak, maar 'n groot aantal vertalers met min of geen ervaring as digters nie, slaag daarin om vermaaklike, ritmiese, rymende doelt tekste te produseer, o.a. Lize Kampman, Marié Heese (vergelyk hoofstuk 5), Mavis de Villiers en Kobus Geldenhuys (vergelyk hoofstuk 6). Moffett slaan ook nie ag op die vertaling van alle genres poësie nie; vertalers van prosimetriese tekste moet byvoorbeeld nie net versvertalings skep nie, maar ook prosateksvertalings. Vertalers van dié genre moet dus kenners in beide gebiede wees; dit is nutteloos as vertalers net daarna streef om versvertalings van 'n hoë gehalte te skep, maar die prosateksvertalings afskeep, aangesien laasgenoemde uiteindelik die doelgehoor se gesindheid teenoor die teks bepaal (sien hoofstuk 6).

and emotional involvement of its reader [...] and therefore also of its translator" (Boase-Beier, 2006: 49).

Die Russiese formalis Roman Jakobson beweer dat digkuns onvertaalbaar is en dat die oordrag van 'n poëtiese teks vanuit een taal in 'n ander nie as 'vertaling' bestempel kan word nie en eerder as 'n 'kreatiewe oorsetting' beskou moet word (Jakobson, 1971: 266). Hoewel die vertaalteoretikus James Holmes saamstem dat sekere verse onvertaalbaar is, glo hy dat dit nie vir alle poësie geld nie (Holmes, 1988: 45). Holmes identifiseer vier moontlike vertaalstrategieë wat sowel die vertaler se besluitneming tydens die vertaalproses as die ontvangs van die versvertaling kan beïnvloed (Holmes, 1988: 25-28), naamlik (1) mimetiese vertalings (vervreemding) wat die vorm van die bronteks naboots, (2) analogiese vertalings (domestikering) wat die doelteks by die doelsisteem se poëtiese norme ('poetic tradition') aanpas, (3) inhoudelik afgeleide vertalings ('content-derivative translations') wat eerder daarna streef om die inhoud i.p.v. die vorm van die bronteks te reproduseer en (4) ontoepaslike vertalings ('extraneous translations') wat afwyk van sowel die bronteks se vorm as inhoud. Andre Lefevere onderskei weer tussen sewe vertaalstrategieë (sien Lefevere, 1975), naamlik (1) fonetiese (homofoniese) vertalings wat die fonologie van die bronteks naboots, (2) letterlike woord-vir-woord vertalings, (3) metriese vertalings wat daarna streef om die metrum van die bronteks te weerspieël, (4) vers-tot-prosa vertalings, (5) rymende vertalings wat daarna streef om die rympatrone van die bronteks te reproduseer, (6) vrye versvertalings wat op die oordrag van inhoud i.p.v. rym en metrum fokus en (7) interpretatiewe vertalings wat deur die bronteks geïnspireer word, maar die skep van 'n nuwe poëtiese teks behels. Daar heers egter groot onenigheid oor watter strategie die beste is; sekere digters en vertaalteoretici, soos Bengt Jangveldt (1999) en Judith Moffett (1989 en 1999), glo dat vertalers daarop moet let om die versvorm (o.a. die aantal strofes en die lengte van die versreëls) in hulle versvertalings oor te dra omdat dit betekenis bewerkstellig: *"The formal structure of a poem is not something distinct from its meaning but as intimately bound up with the latter as the body is to the soul"* (Jangveldt, 1999: 120), vertaalteoretici, soos Ernst-August Gutt (2000), dring daarop aan dat vertalers van digkuns direkte vertalings produseer (Gutt, 2000: 167), terwyl ander meen dat vertalers eerder daarna moet streef om die 'gees' (Lefevere, 1992: 64), 'stem' (Sayers Peden, 1989: 9) of 'energie' (Williams, 2002: 8) van die oorspronklike gedig weer te gee. 'n Groot aantal vertaalteoretici, o.a. Peter Verdonk (2002), Peter Stockwell (2002) en Jean Boase-Beier (2006 & 2009), glo dat die abstrakte terme 'gees' en 'energie' eintlik na die stilistiese (verstegniese) aspekte van 'n poëtiese teks verwys: *"[...] style can be seen as the result of the poet's choices [...], and therefore the embodiment of poetic voice [...] or mind [...], as well as that which engages the*

reader” (Boase-Beier, 2009: 195). Die verstegniese aspekte wat spesifiek op die vertaling van kinderverse van toepassing is, word kortliks hier onder bespreek³⁰⁵.

3.3.2.3.2.1. Rym en metrum

Die stygings en dalings in ’n versreël (metrum), wat veroorsaak word deur afwisselende beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepe, is een van die belangrikste stilistiese aspekte van die digkuns, aangesien dit die inhoud van ’n poëtiese teks beklemtoon en bydra tot die atmosfeer van ’n gedig. Dit is egter nie altyd maklik en/of moontlik om die metriese struktuur van ’n bronteks in ’n doeltteks te reproduseer nie, aangesien elke taal op sowel ’n prosodiese as ’n fonologiese vlak van mekaar verskil (Raffel, 1988: 22), byvoorbeeld wanneer ’n woord in Frans uitgespreek word, word die laaste lettergreep van die polisillabe beklemtoon (bv. **papa**), maar wanneer ’n sin uitgespreek word, val die klem altyd op die laaste sillabe in die sin (bv. **papa garde les moutons**). In Engels bestaan elke polisillabe weer uit een beklemtoonde en ’n reeks minder prominente lettergrepe (bv. **pencil** en **forehead**³⁰⁶). Nietemin is die beklemtoning van sillabes idiosinkraties, m.a.w. daar bestaan nie ’n spesifieke reël wat bepaal watter sillabes beklemtoon moet word nie: “*Only by knowing the word can one be sure what its prosodic pattern is; that is, accent patterns in a group of words are tied to the identity of the individual words*” (Hervey & Higgins, 1992: 69). Verskillende kulture se gebruik van metrum stem ook nie noodwendig ooreen nie; in Engelse en Afrikaanse verse is dit byvoorbeeld die aksent wat die heffing bepaal, terwyl die lengte en duur van ’n sillabe in Franse poësie die deurslag gee:

Differences inherent in the patterns of rhythm, grammar and acoustics in French and English also account in part for differences between the two languages’ predominant poetic meters. French meters are isosyllabic: that is, comprised of equal numbers of syllables, as opposed to rhythmic measures or ‘feet’. [In English poetry], the foot is a pre-set rhythmic measure containing at least one accented syllable and one or more unaccented syllables depending on its variety (Lewis Shaw, 2003: 9).

Volgens die Russiese vertaler en digter Joseph Brodsky³⁰⁷ behoort vertalers ten alle tye daarna te streef om die metrum van gedigtekste in versvertalings te reproduseer: “*The minimal requirement that should be met by any translator is the preservation of meter. [...] Meter is the backbone of a poem [...]*” (Brodsky, in Jangveldt, 1999: 124). Dié beskouing, wat ten gunste is van metriese en mimetiese vertaling³⁰⁸ en ondersteun word deur vertaalteoretici

³⁰⁵ ’n Gedetailleerde bespreking en vergelykende analise van die linguistiese probleme wat onderskeidelik in die Afrikaanse en Franse kinderversvertalings ontstaan het, verskyn onderskeidelik in hoofstuk 4, 5 en 6.

³⁰⁶ Die beklemtoning van sillabes kan ook in Britse en Amerikaanse Engels verskil, soos wat byvoorbeeld die geval is met die woord ‘forehead’. In Amerikaanse Engels word die laaste lettergreep beklemtoon (**forehead**), terwyl die eerste lettergreep in Britse Engels beklemtoon word (**forehead**).

³⁰⁷ Brodsky definieer metriese patrone as “*spiritual magnitudes for which nothing can be substituted*” (Brodsky, in Connolly, 2009: 173).

³⁰⁸ Volgens James Holmes (1988) word mimetiese vertaling gebruik om die vreemdheid van ’n teks te beklemtoon. Byvoorbeeld, laasgenoemde gebeur wanneer ’n vertaler daarna streef om die Engelse jambiese pentameter (vyfvoetige versreëls) in Frans te reproduseer, terwyl aleksandryne (sesvoetige jambiese verse met rus na die derde versvoet) eintlik die dominante metrum in die Franse sisteem is.

soos Judith Moffett (1989 en 1999), is egter besonder eng omdat metrum kultuurgebonde is en daar ook verssoorte bestaan waarin verstegniese aspekte soos metrum met opset oorboord gegooi word (bv. vrye verse).

Die vertaler Lotta M. Löfgren (2002) glo dat vertalers hulle nie deur dié tipe vooropgesette menings (vergelyk 3.3.2.3.2.) moet laat voorskryf nie en dat hulle eerder hulle besluite moet baseer op die tipe poësie wat vertaal word: *“Some poetry may be so musical that a prose translation would be pointless. Some polemical poetry on the other hand may be quite adequately translated into prose”* (Löfgren, 2002: 33). Byvoorbeeld ’n groot aantal kinderrympies word juis aan hulle melodieë herken (sien hoofstuk 4). Dit sou byvoorbeeld nutteloos wees om inhoudelik afgeleide vertalings van rympies wat ’n spesifieke melodie het, bv. “Twinkle, twinkle, little star”, “Three blind mice” en “Baa, baa, black sheep”, te produseer indien die doelteks se inhoud met die oorspronklike rympies ooreenstem, maar nie by die maat van die musiek pas nie - veral wanneer rympies die basis van ’n speletjie vorm, soos “Ring-a-ring o’ roses”, “Koljander, koljander” en “Bonjour ma cousine”. Metrum en rym speel ook ’n belangrike rol in kinderverse waarin groteske geweld en sedelesse verskyn, soos sekere versfragmente in Roald Dahl se kinderstories (vergelyk hoofstuk 6); dié stilistiese aspekte word spesifiek ingespan óf om te keer dat jong doeltekslesers vassteek by ontstellende beelde óf om die vermaaklikheidswaarde van die verse te verhoog sodat kinders nie sal besef dat hulle met ’n opvoedkundige teks te make het nie. Dit is egter onredelik om daarop aan te dring dat vertalers van kinderverse mimetiese, metriese en/of rymende vertalings moet skep omdat sowel die funksie van die doeltekste as doelgehoor sodoende geïgnoreer word; m.a.w. vertalers kan nie net op die direkte oordrag van versvorm, metrum en rym fokus nie omdat die doeltekste slegs hulle skopos kan vervul indien dit lesersvriendelik is en aan jong lesers se (lees)behoefte voldoen. Kinderversvertalers word nie deur een strategie verbind nie en hoef nie die oorspronklike metrum of rymskema van die brontekste in hulle doeltekste te reproduseer nie, solank metrum en rymskema van die versvertalings ’n soortgelyke of identiese effek as dié van die brontekste bewerkstellig. Byvoorbeeld, vertalers het ’n mate van vryheid wat betref die vertaling van tradisionele Engelse kinderrympies waarin net aksentmetrum gebruik word (vergelyk 2.2.3.1.3.); die metrum van dié rympies, wat deur ’n sangerige toon eerder as ’n spesifieke melodie herken word, kan nie direk na die doeltekste oorgedra word nie omdat elke taal op prosodiese en fonologiese vlak van mekaar verskil. Met ander woorde, selfs al maak vertalers van aksentmetrum gebruik, sal die heffinge en dalinge in die doelteks nie noodwendig met dié van die bronteks ooreenstem nie. Gevolglik kan vertalers wat daarna streef om doeltekste te skep wat net so vermaaklik en ritmies soos die brontekste is, die versvertalings se (aksent)metrum aanpas en/of met ’n nuwe metriese patroon vervang wat dieselfde of ’n soortgelyke effek as die brontekste bewerkstellig.

Kinderversvertalers streef gewoonlik daarna om metriese en/of rymende vertalings te skep omdat hulle bewus is van die opvoedkundige en vermaaklikheidswaarde van ritmiese, rymende verse en omdat 'n groot aantal kinderverse spesifiek vir voordrag geskep word (bv. kinderrympies en versverhale). Vertalers wat daarna streef om ritmiese, rymende doelt tekste te produseer wat as selfstandige tekste in die doelsisteem funksioneer, word soms verplig om die inhoud van die bronteks aan te pas (te herskryf) sodat die ritme en rym in die doelt eks natuurlik vertoon (Gutch, 1922: Voorwoord). Hoewel sekere kritici sal argumenteer dat laasgenoemde tot ontroue vertalings lei, is dit belangrik om in ag te neem dat die semantiese inhoud van sekere kinderverse van minder belang is as die klankeffek wat deur middel van sterk rympatrone en/of 'n sangerige toon bewerkstellig word. Hoewel ritme betekenis bewerkstellig (sien 2.2.3.1.3.), behoort kinderversvertalers, veral vertalers van gedigte tekste wat op beginnerlesers gemik is (bv. Dr. Seuss se versverhale), daarop te let om nie moeilik uitspreekbare woorde te gebruik nie omdat ingewikkelde woorde in struikelblokke kan verander; jong doelt ekslesers kan sukkel om dit uit te spreek en in die proses die ritme, wat veronderstel is om betekenis te bewerkstellig, versteur.

In uitsonderlike gevalle gebeur dit wel dat kinderversvertalers besluit om eerder inhoudelik afgeleide vertalings te skep, wat op die inhoud van die tekste eerder as die rym en metrum te konsentreer. Laasgenoemde kan egter daartoe lei dat die doelt eks min of geen vermaaklikheidswaarde bevat nie en die genre en doel van die teks verander (vb. 48). Byvoorbeeld, in die tweetalige uitgawe van Dr. Seuss se beginnerboek *The cat in the hat* (1957a), getiteld *The cat in the hat in English and French* (1967a) het Jean Vallier besluit om weg te doen met Dr. Seuss se kenmerkende rymskema (abcb) en metrum (afwisselende jambiese en anapestiese versreëls), sonder om met 'n nuwe rym- of metriese patroon vorendag te kom wat dieselfde funksie in sy vertaling kon verrig³⁰⁹.

Voorbeeld 48

The sun did not shine.
It was too wet to play.
So we sat in the house
All that cold, cold, wet day.
(Seuss, 1967: 3)

Le soleil ne brillait pas,
Et c'était trop mouillé pour aller jouer.
Alors nous sommes restés assis à la maison
Pendant toute cette journée froide et humide.
(Seuss, Vallier [vert.], 1967: 3)

Buiten die feit dat Vallier se vertaling nie as 'n versverhaal geklassifiseer kan word nie, gaan die 'spel-element' van die bronteks verlore (sien hoofstuk 5). Die lang sinne en gevorderde woordeskat in die Franse vertaling veroorsaak verder dat die doel van die teks verander.

³⁰⁹ Vallier het wel van sporadiese eindrym gebruik gemaak, maar aangesien sy vertaling 'n letterlike, inhoudelik afgeleide vertaling is, wil dit voorkom of sy gebruik van rym toevallig eerder as deurdag is. Dit stem ook nie ooreen met Geisel se rympatroon nie. Byvoorbeeld die versreëls "You sank our **ship** / Sank it deep in the **cake**" is vertaal met "Tu as coulé notre **bateau** / Tu l'as coulé au milieu du **gâteau**" (Seuss, 1967: 27) en "They should not be **here** / When your mother is **not!**" met "Elles ne devraient pas être **là** / Quand votre mère n'y est **pas!**" (Seuss, Vallier [vert.], 1967: 37).

Geisel het dié teks spesifiek met beginnerlesers in gedagte geskep deur gebruik te maak van 'n beperkte, eenvoudige woordeskat (sien 2.3.2.2.1.) en die Franse vertaling is veels te ingewikkeld om as 'n beginnerleesboekie geklassifiseer te word.

3.3.2.3.2.2. Alliterasie en assonansie

Vertalers wat die alliterasie en assonansie in die bronteks in die doelteks wil naboots, word gedwing om van domestisering gebruik te maak omdat dit feitlik onmoontlik is dat die ooreenkoms van klinkers en medeklinkers in verskillende tale op presies dieselfde woorde van toepassing is. Vertalers kan besluit om óf die inhoud (woordeskat) van die doelteks aan te pas sodat die doelteks fonologies met die bronteks ooreenstem en die alliterasie en/of assonansie op dieselfde (mede)klinkers as in die bronteks val (vb. 49 – vb. 50) óf hulle kan die alliterasie en assonansie na ander (mede)klinkers verplaas, soos wat veral die geval is met vertalings van snelsêers (vb. 51):

Voorbeeld 49

Then Gogo said, "Sisi, let's look for a box
that is safe from the jackal, safe from the fox."
(Hartmann, 2010a: n.pag.)

Haar ouma sê: "Sisi, 'n boks is gewis
'n plek wat 'n skuilplek teen jakkalse is"
(Hartmann, De Vos [vert.], 2010b: n.pag.)

Voorbeeld 50

If I could find someone, I'd fly away – free...
(Seuss, 2003a: n.pag.)

As ek iemand kon kry, was ek vrolik en vry...
(Seuss, Heese [vert.], 1990b: n.pag.)

Voorbeeld 51

Peter Piper pickled a peck of pickled peppers;
A peck of pickled peppers Peter Piper picked.
If Peter Piper picked a peck of pickled peppers,
Where's the peck of pickled peppers Peter Piper picked?
(Scarry [ill.], 1992: 51)

Ronnie Rens kom raap 'n reusekruik vol roesrooi rissies;
dit is die roesrooi rissies wat Ronnie Rens geraap het;
as Ronnie Rens 'n reusekruik vol roesrooi rissies raap,
waar is die roesrooi rissies wat Ronnie Rens kom raap het?
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 31)

Sarel Siljee soek sewe rissies,
sewe soetrissies vir sy sopresep;
vir sy rissiesop soek Sarel Siljee
'n sopresep met sewe soetrissies.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 51)

Dit is ook moontlik dat vertalers besluit om van klanksimbooliek in die doelteks gebruik te maak, hoewel dit nie in die bronteks voorkom nie. Hoewel 'n mens kan argumenteer dat die vertaler in die geval nie getrou bly aan die 'stem' of 'gees' van die bronteks nie, kán die toevoeging van verstegniese aspekte, soos alliterasie (vb. 52) en assonansie (vb. 53), die spel-element en die musikaliteit van 'n teks beklemtoon (Aviram, 1997: 54):

Voorbeeld 52

But Mayzie, by this time, was far beyond reach,
Enjoying the sunshine way off in Palm Beach.
(Seuss, 2003a: n.pag.)

Maar Meintjie, intussen is v r anderkant –
sy lê in die son op die Suidkus se strand.
(Seuss, Heese [vert.], 1990b: n.pag.)

Voorbeeld 53

He heard the men's footsteps!
He turned with a start!
Three rifles were aiming
Right straight at his heart!
(Seuss, 2003a: n.pag.)

Hy hoor hulle kom!
Hy draai om en hy skrik!
Drie roere word saam
op sy hartjie gemik!
(Seuss, Heese [vert.], 1990b: n.pag.)

3.3.2.3.2.3. Onomatopée

Onomatopée word gereeld in kleuter- en kinderliteratuur (o.a. rympies, strokiesprente en prenteboeke) gebruik om kinders te vermaak. Klanknabootsing is egter ook pedagogies van aard, aangesien dit 'n teks se betekenisinhoud versterk en jong gebruikers se taalvaardighede verbeter deur hulle meer oor die betrokke taal te leer (sien 2.2.3.1.1.). Vertalers maak gewoonlik van fonetiese vertaling gebruik om die klank van die bronteks in die doelteks na te boots. Byvoorbeeld, 'tick tock' (Engels) word vervang met 'tic-toc' (Frans) en tik-tok (Afrikaans). Die vertaling van onomatopée is egter nie altyd so eenvoudig nie, aangesien klanknabootsing van kultuur tot kultuur verskil en daar nie altyd 'n fonetiese ekwivalent vir 'n klank bestaan nie (Hervey & Higgins, 1992: 75 en Dupriez, 1991: 305). Byvoorbeeld, die Engelse uitroep van pyn ('ouch') stem nie foneties ooreen met die Franse uitroep ('aie') óf die Afrikaanse uitroep ('eina') nie en terwyl 'n muis in Engels 'squeak', 'couic' hy in Frans en 'piep' hy in Afrikaans. Die gebrek aan geluide wat foneties ooreenstem, is veral problematies in die vertaling van kinderverse, aangesien dit die ritme en rym van die teks beïnvloed en die alliterasie wat in die bronteks teenwoordig is, verlore kan gaan. Vertalers wat besluit om die klank te domestikeer, manipuleer die doelteks deur die ritme en rym van die kindervers aan te pas, terwyl dié wat daarna streef om die struktuur van die bronteks te behou, eerder van 'n alternatiewe woord, klank of nuutskepping gebruik maak wat foneties ooreenstem met die geluid wat in die bronteks uitgebeeld word, byvoorbeeld "Baa, baa, black sheep" wat verander in "Baba swart skaap" (Lupatelli [ill.], Anoniem [vert.], 1976: 42), en "Baa, baa, swart skaap" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 42) i.p.v. "M , m , swart skaap" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 36).

3.3.2.3.2.4. Neologismes en portmanteau-woorde

Die gebruik van neologismes en portmanteau-woorde³¹⁰ in kinderverse dien gewoonlik een van twee funksies. Eerstens kan onomatopeïese nuutskeppinge gebruik word om by te dra tot die atmosfeer en die visuele element van 'n gedig. Die neologismes in kinderrympies verleen byvoorbeeld 'n humoristiese, speelse ondertoon aan die versies, terwyl dié in Lewis

³¹⁰ Portmanteau-woorde verwys na die samesmelting van een of meer woorde, bv. 'frumious', wat saamgestel is uit 'fuming' en 'furious' (De Roubaix, 2010: 130).

Carroll se bogvers “Jabberwocky” (1871) ingespan word om ’n grillerige, gevaarlike situasie uit te beeld. Hoewel die woorde in dié bekende bogvers geen betekenis het nie, skep die onomatopeïese nuutskeppinge ’n somber, spanningsvolle atmosfeer wat lesers se verbeeldingsvermoë prikkel. Vertalers van dié gedig streef gewoonlik daarna om met kreatiewe nuutskeppinge en portmanteau-woorde vorendag te kom wat dieselfde effek as die bronteks op doeltekslesers bewerkstellig. Indien Lewis se oorspronklike teks met Henri Parisot se Franse vertaling “Le Jabberwocheux” (1946) en André P. Brink se Afrikaanse vertaling, getiteld “Die Brabbelwoggel” (1987), vergelyk word, word dit duidelik dat albei vertalers, nes die skrywer, van harde, onomatopeïese klanke gebruik maak (vb. 54):

Voorbeeld 54

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogroves,
And the mome raths outgrabe.
[...]
(Carroll, 1993: 93)

Dis brillig en die glyme likkedis
Drool en drindel in die weib;
Bibberkolies is die borogis
En die viere rode sneib.
[...]
(Carroll, Brink [vert.], 1987: 150)

Il était grilheure; les slictueux toves
Gyraient sur l’alloinde et vriblaient;
Tout flivoreux allaient les borogoves;
Les verchons fourgus bourniflaient.
[...]
(Carroll, Parisot [vert.], aangehaal in Lartigue, 2005: 268)

Tweedens word nuutskeppinge ingespan om rym te bewerkstellig. Laasgenoemde is byvoorbeeld veral die geval met kinderrympies. Die nuutskeppinge in dié humoristiese rympies dra nie noodwendig by tot die inhoud van die rympies nie (dit is hoogstens klanknabootsend) en word eerder gebruik om sowel ’n ritmiese metrum as half- en/of eindrym te verseker (vb. 55):

Voorbeeld 55

Hey diddle, diddle,
The cat and the **fiddle**,
The cow jumped over the moon;
The little dog laughed
To see such sport,
And the dish ran away with the spoon
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 100)

Lon lon lon, le chat et le **violon**;
Par-dessus la lune, la vache a fait un bond;
Le petit chien a ri
De la voir badineer ainsi,
Et avec la cuillère le plat s’est enfui.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Karalie! Karool!
Die kat speel **viool**,
die koeitjie spring bo-oor die maan,
die hondjie die lag,
met al sy mag,
en die skottel en lepel loop saam.
(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 31)

Hé! Ha! plon-plon! le chat et le violon;
Par-dessus la lune la vache bondit.
En voyant ces jeux le petit chien rit,
Et le plat avec la cuillère s’enfuit.
(Gutch [vert.], 1922: 38)

3.3.2.3.2.5. Beeldspraak

Hoewel Peter Newmark van mening is dat beeldspraak danksy literêre werke ontstaan (Newmark, 1988: 84-96), word dié kreatiewe, kleurrike visuele leidrade nie net tot skryftaal

(literêre werke) beperk nie, maar ook spontaan in spreektaal gebruik. Volgens Gideon Toury (sien ook Zabalbeascoa, 2004) kan vertalers een van vyf strategieë gebruik tydens die vertaling van figuurlike uitdrukkings, naamlik (1) direkte vertaling, (2) idiomatiese vertaling, (3) herskrywing, (4) omissie en (5) toevoeging (Toury, 1995: 82-83):

1. Wanneer beeldspraak direk vertaal word, word dit met *identiese* figuurlike uitdrukkings in die doeltaal vervang. Byvoorbeeld, die vergelyking 'so wit soos sneeu' kan vertaal word as 'white as snow' en 'blanche comme neige' en die metafoor 'wil van staal' as 'iron will' en 'volonté de fer';
2. Dit is egter ook moontlik om die beeldspraak in die bronteks met *ekwivalente* uitdrukkings in die doelsisteem te vervang. Byvoorbeeld, die uitdrukking 'hondlelik' kan idiomaties vertaal word as 'ugly as sin' en 'laid comme un pou'³¹¹;
3. Vertalers kan ook van herskrywing gebruik maak om die figuurlike uitdrukking te omskryf. 'n Vertaler kan byvoorbeeld die Engelse uitdrukking 'raining cats and dogs' in Afrikaans met 'n enkele woord vervang wat dieselfde betekenis bewerkstellig (bv. 'stortreën' of 'sous');
4. Dit is natuurlik ook moontlik om figuurlike uitdrukkings weg te laat. Die omissie van beeldspraak kan egter veroorsaak dat die doeltteks minder toeganklik sal wees vir jong lesers, aangesien figuurlike uitdrukkings in kinder- en jeugliteratuur nie bloot 'n dekoratiewe doel dien nie, maar jong lesers in staat stel om duidelike beelde op te roep; en
5. Vertalers wat spesifiek daarna streef om jong lesers nader aan die doeltteks te bring, kan weer besluit om van beeldspraak in die vertaling gebruik te maak, al kom dit nie in die bronteks voor nie.

3.3.2.3.2.6. Woordspel

Die meeste vertaalteoretici wat ten gunste is van letterlike vertaling stem saam met die digter Robert Frost se siening dat poësie onvertaalbaar is (Frost, 1973: 159) en beweer dat sekere stilistiese aspekte van poësie, soos woordspel³¹², onvermydelik verlore gaan tydens die vertaalproses (Delabastita, 1993: 177-180). Volgens Henrik Gottlieb (1997) is woordspel weens drie redes onvertaalbaar. Eerstens is dit onmoontlik om homofone en homonieme

³¹¹ Die letterlike vertaling van die Franse spreekwoord is 'so lelik soos 'n luis'.

³¹² Volgens die vertaler Suzanne Jill Levine kan 'woordspel' soos volg gedefinieer word: "*Pun discovers a coincidence, a potential affinity, a homonymy already latent in language. They place sound above meaning and yet point to hidden semantic bonds between words*" (Levine, 1991: 13). Voorbeelde van woordspel sluit in die gebruik van homofone (woorde met verskillende betekenisse wat eenders klink, maar anders gespeld word), homonieme (woorde met verskillende betekenisse wat eenders klink én dieselfde spelvorm het), malapropisme (doelbewuste taalfouters) en spoonerisme (die verwisseling van letters of lettergrepe). Woordspel kan verskillende funksies verrig: "*[...] wordplay certainly does not exhaust its functional potential. [...] we can distinguish many possible functions: creating humour, strengthening semantic coherence, building allusive networks, providing storyline pivots, coining meaningful character names, individualizing characters, creating dramatic irony, supporting allegorical readings, propelling witty dialogue, adding persuasive force, bypassing social taboo [...] and so on*" (Delabastita, 2004: 872).

direk te vertaal, aangesien alle tale uniek is (Gottlieb, 1997: 217). Roald Dahl se gebruik van humoristiese homofone in sy kinderroman *The giraffe, the pelly and me* (1985a) gaan byvoorbeeld verlore in Marie-Raymond Farré se Franse vertaling, getiteld *La girafe, le pélican et moi* (1985b), omdat dit onvertaalbaar is (vb. 56):

Voorbeeld 56

On the shop-window itself somebody has painted in white the words **FOR SAIL**.
One morning, I noticed that **FOR SAIL** had been scraped off the shop-window and in its place somebody had painted **SOLED**.
(Dahl, 1985a: 1)

Sur la vitrine, on avait peint en grosses letters: **À VENDRE**. Un beau matin, je lus: **VENDU**.
(Dahl, Farré [vert.], 1985b: 7)

Tweedens word vertalers se opsies en vertaalstrategieë beïnvloed en beperk deur sowel die doel van die vertaling as die doeltekslesers (Gottlieb, 1997: 217). Vertalers van tekste bestem vir jong lesers se woordkeuse word byvoorbeeld beperk, aangesien die taalgebruik in kinder- en jeugliteratuur eenvoudiger is as dié in tekste vir volwassenes. In teenstelling met vertalers van tekste vir volwassenes, kan vertalers van kinder- en jeugliteratuur ook nie van voetnotas gebruik maak om hulle besluitneming te staaf of woordspel te verduidelik nie, aangesien dit jong lesers van die teks kan vervreem deur die vermaaklikheidswaarde van die teks negatief te beïnvloed³¹³. Die lesers se verwysingsraamwerk kan ook die vertaler se besluitneming tydens die vertaalproses beïnvloed (Toursy, 1997: 282). In die Afrikaanse vertaling van Roald Dahl se gewilde kinderroman *The BFG* (1982a), getiteld *Die GSR* (1993), het Mavis de Villiers byvoorbeeld besluit om die verwysing na 'Dahl's Chickens' net so oor te dra na die doelteks (Dahl, 1993: 91). Hoewel volwasse lesers onmiddellik besef dat die GSR na die bekende skrywer Charles Dickens verwys, kan dié woordspel verlore wees op jong Afrikaanssprekende lesers omdat hulle nie oor dieselfde verwysingsraamwerk as Britse kinders beskik nie. Interessant genoeg maak Camille Fabien ook van vervreemding gebruik in die Franse vertaling van *The BFG* (1982a), getiteld *Le Bon Gros Géant* (1984b). Fabien het die verwysing na Charles Dickens behou, maar in plaas daarvan om die woordspel van die bronteks ('Dahl's Chickens') direk na die doelteks oor te dra, het sy gebruik gemaak van spoonerisme: '**Darles Chikens**' (Dahl, 1982a: 136). Dié besluit berus waarskynlik op die feit dat jong Franse lesers nie outomaties sal snap dat die skrywer met

³¹³ Die Russiese skrywer en vertaler Vladimir Nabokov (1955) is byvoorbeeld gekant teen vertalings van poëtiese tekste wat soos oorspronklike tekste in die doelsisteem funksioneer en glo dat 'n vertaler van digkuns slegs getrou kan wees aan sowel die bronteks as die digter indien hy of sy van letterlike vertaling en verduidelikende voetnotas gebruik maak: "*I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity*" (Nabokov, 1955: 83). Voorbeelde van die gebruik van voetnotas in die vertaling van poësie sluit in Luis d'Antin van Rotten en Ormonde de Kay se homofoniese vertalings van tradisionele Engelse kinderrympies, onderskeidelik saamgevat in *Mots d'heures: Gousses, rames* (1967) en *N'heures souris rames* (1983). In teenstelling met die oorspronklike kinderrympies, is dié vertalings nie met jong doeltekslesers in gedagte geskep nie (sien vb. 41).

homself en Charles Dickens die spot dryf nie. Dit is egter ook nie vanselfsprekend dat Franse kinders sal weet wé Charles Dickens is nie.

Laastens speel vertalers se poëtiese vaardigheid en 'natuurlike talent' ongetwyfeld 'n rol in die vertaling van woordspel (Gottlieb, 1997: 218-221). Hoewel Dirk Delabastita (1993, 1994, 1996 & 1997) erken dat sekere soorte woordspel (bv. homonime en homofone) 'n groot uitdaging vir vertalers bied en nie direk vertaal kan word nie (Delabastita, 1997: 10), glo hy dat woordspel nie as 'onvertaalbaar' beskou behoort te word nie: "*As it happens, translations of (punning) texts do exist, so that the translatability of pun and texts can be accepted as a matter of fact*" (Delabastita, 1993: 172). Delabastita is van mening dat die suksesvolle vertaling van dié stilistiese aspek wel moontlik is, maar ekstra insette en kreatiwiteit van vertalers verg: "[...] *translators of wordplay can be pushed to extremes and forced to show their cards*" (Delabastita, 1997: 11). Vertalers kan byvoorbeeld van kreatiewe herskrywing gebruik maak om die spel-element van die bronteks in die doeltteks te reproduseer deur woordspel te produseer wat soortgelyk is aan dié van die bronteks, maar ooreenstem met die doelsisteem se linguistiese norme. Vergelyk byvoorbeeld die uiteenlopende, kreatiewe oplossings waarmee Mavis De Villiers, Camille Fabien en Adam Quidam vorendag gekom het om die Groot Sagmoedige Reus se skreeusnaakse, 'opgeklitste' manier van praat op onderskeidelik 'n eg Afrikaanse, Franse en Duitse manier na te boots³¹⁴ (vb. 57):

Voorbeeld 57

<i>The BFG</i>	<i>Le Bon Gros Géant (Le BGG)</i>
human beans (<i>human beings</i>) bellypoppers (<i>helicopters</i>) redunculous (<i>ridiculous</i>) Majester (<i>Majesty</i>) (Dahl, 1982a: 17, 55, 156 & 158)	hommes de terre (<i>hommes + pommes de terre</i>) hernigropères (<i>hélicoptères</i>) redoncule (<i>ridicule</i>) Majestueuse (<i>byvoeglike naamwoord as titel</i>) (Dahl, Fabien [vert.], 1984c: 29, 80, 217 & 220)
<i>Die GSR</i>	<i>Sophiechen und der Riese</i>
mensdommes (<i>mens + mensdom</i>) pelliehoepers (<i>helikopters</i>) verspotlik (<i>verspot</i>) Majestator (<i>Majesteit</i>) (Dahl, De Villiers [vert.], 1993: 13, 149 & 152)	menschliche Leberwesen (<i>Menschen + Leberwurst</i>) Pups-Räuber (<i>Hubschrauber</i>) krächerlich (<i>lächerlich</i>) Majonese (<i>Majestät + Majonäse</i>) (Dahl, Quidam [vert.], 1990c: 25, 75, 208 & 209)

Die domestikering van woordspel is 'n algemene verskynsel in kinder- en jeugliteratuurvertalings, maar word nie deur alle vertalers goedgekeur nie. André P. Brink is byvoorbeeld van mening dat vertalers wat hulle eie woordspel skep, ontroo is aan die bronteks. Brink glo dat vertalers eerder 'n middeweg behoort te volg deur "*so ná moontlik aan die oorspronklike te bly en binne daardie ruimte probeer om reg te laat geskied aan die woordspel*" (Carroll,

³¹⁴ Dié vertalers het self so ver gegaan om te kompenseer vir die verlies aan sekere woordspel deur die woordspel na ander woorde te verskuif.

Brink [vert.], 2010: Voorwoord). Tog erken hy dat vertalers soms gedwing word om van die bronteks af te wyk:

Die Kammaskilpad het heelwat probleme besorg. Hoe vertaal 'n mens byvoorbeeld so 'n passasie? –

“The master was an old Turtle – we used to call him Tortoise – ”
“Why did you call him Tortoise if he wasn't one?” Alice asked.
“We called him Tortoise because he taught us.”

Vir hierdie soort woordspeling moes ek helaas volstaan met 'n wysiging: die kleingoed noem dan maar die ou Waterskilpad 'n “Leervis” – omdat hy hulle geleer het. Veel van die verrassing gaan verlore, maar iets bly hopelik behoue (Carroll, Brink [vert.], 2010: Voorwoord).

3.4. Samevatting

In hierdie hoofstuk is sowel die polisisteamteorie, waaruit elemente van deskriptiewe vertaalstudies en die manipulasieteorie ontwikkel het, as die funksionalistiese benadering ondersoek om die verskillende vertaalnorme (o.a. die vertaalbeleid en die direktheid van vertaling) te identifiseer wat spesifiek van toepassing is op die vertaling van kinder- en jeugliteratuur. Dit het aan die lig gekom dat sowel die vertaling as ontvangs van vertalings in dié asimmetriese subsisteem, wat 'n perifere posisie in die polisisteam betree, veral deur drie belangrike faktore beïnvloed word. Eerstens verkeer vertalers onder druk om uitgewers, ouers en opvoedkundiges se maatreëls te handhaaf deur doelt tekste te produseer wat ooreenstem met die doelkultuur se norme en konvensies wat betref die temas, taalgebruik en opvoedkundige beginsels. Tweedens word vertalers se keuse van vertaalstrategieë onvermydelik beïnvloed deur kinders se beperkte wêreldkennis, lewenservaring en linguistiese vaardighede, aangesien daar van hulle verwag word om doelt tekste te skep wat in temas en taalgebruik toeganklik is vir 'n jong doelgehoor. Met ander woorde, vertalers moet doelt tekste skep wat sowel aan 'n tweeledige doelgehoor se (lees)vereistes as die doelkultuur se norme en konvensies voldoen. Derdens beïnvloed en bepaal die funksie (skopos) wat die vertalings in die doelsisteem moet vervul die oorkoepelende vertaalstrategie (domestikering of vervreemding) en graad van aanpassing wat deur kinder- en jeugliteratuurvertalers toegepas word. Vertalers wat poog om doelt tekste te produseer wat kinders se kennis en begrip vir ander kulture bevorder en hulle ervaringsveld verbreed, sal byvoorbeeld nie dieselfde vertaalstrategieë toepas as dié wat daarna streef om die kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul deur doelt tekste te skep wat as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer nie.

Wat betref kinderversvertalings is daar twee belangrike bykomende faktore wat die vertaling en ontvangs van die gedigte kan beïnvloed, naamlik die vertaler se poëtiese vaardigheid (tegniese vernuf) en kreatiwiteit. Die 'kreatiwiteit' waarna Dirk Delabastita verwys (Delabastita, 1997: 11), word nie net tot die vertaling van verstegniese aspekte beperk nie;

enige vertaler wat van domestikering of herskrywing gebruik maak om die inhoud en/of struktuur van die doelteks aan te pas by die skopos van die vertaling en die doelsisteem se norme en konvensies, moet outomaties oorspronklik te werk gaan om oplossings te vind vir die pragmatiese, interkulturele, linguistiese en teksspesifieke probleme wat tydens die vertaalproses ontstaan. Oorspronklikheid is dus nie 'n opsie nie, dit is onvermydelik. Laasgenoemde beteken egter nie dat vertalers 'oneerbiedig' (Carroll, Brink [vert.], 2010: Voorwoord) is soos Brink beweer óf dat vertalers verraaiers is soos wat die Italiaanse spreekwoord 'traduttore, traditore' impliseer nie. Hoewel dit geensins maklik is nie, is dit moontlik om getrou te bly aan sowel die 'gees' as die oorspronklike doel van die bronteks én 'n vertaling te skep wat nie bloot soos 'n afgewaterde weergawe van die oorspronklike lees nie. Presies hoe kreatief kinderversvertalers te werk gegaan het om die verskillende pragmatiese, interkulturele en linguistiese vertaalprobleme op te los wat onderskeidelik tydens die Afrikaanse en Franse vertaling van Moeder Gans se kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum ontstaan het, blyk uit die gedetailleerde, vergelykende analise wat onderskeidelik in hoofstuk 4, 5 en 6 volg:

You will come to a place where the streets are not marked.
 Some windows are lighted. But mostly they're darked.
 A place you could sprain both your elbow and chin!
 Do you dare to stay out? Do you dare to go in?
 How much can you loose? How much can you win?
 And IF you go in, should you turn left or right...
 or right-and-three-quarters? Or, maybe not quite?
 Or go around back and sneak in from behind?
 Simple it's not, I'm afraid you will find,
 for a mind-maker-upper to make up his mind.
 (Seuss, 2003b: n.pag.)

HOOFSTUK 4

Die vertaling van Moeder Gans se kinderrympies

“Goue makou, hier’s ’n rympe vir jou!”
(Grobelaar, 1973: n.pag.)

4.1. Inleiding: Moeder Gans sprei haar vlerke

Elke kultuur beskik oor ’n rykdom tradisionele kinderrympies, ’n verskeidenheid tydlose versies wat van geslag tot geslag in die volksmond voortleef. In die Afrikaanse literêre sisteem staan dié gemeenskapskuns (Grobelaar, 1981: 6) bekend as volksrympies, kleuterverse of kinderrympies en daar word onderskei tussen slampamperliedjies, vinger- en knierympies, speelliedjies, ABC-rympies, snelsêers³¹⁵, rymperiaaisels, kettingsprokies en piekniek liedjies (Grobelaar, 1969: 200). In Frankryk staan volksverse bekend as ‘formulettes’, wat verwys na die rympies se kenmerkende herhalende refreine (ritornelle), en ‘comptines’, afgelei van die woord ‘compter’ (om te tel). Hoewel ‘comptines’ oorspronklik na tradisionele telrympies en speletjies verwys het, soos “Am stram gram”³¹⁶, word daar vandag tussen verskeie tipes ‘comptines’ onderskei, naamlik numeriese, fonetiese, narratiewe en antropomorfe ‘comptines’ (Trémouroux-Kolp, 1997: 5 en Lartigue, 2005: 13-14), ‘devinettes’ (raaiselrympies), ‘berceuses’ (wiegeliedjies), ‘rondes’ (speelliedjies) en ‘randonnés’ (snelsêers en tongknopers).

Hoewel die Afrikaanse sisteem oor ’n verskeidenheid oorspronklike volksrympies beskik (danksy digters soos D.J. Opperman, Pieter W. Grobelaar, Elizabeth van der Merwe, M.E. Rothman en Tienie Halloway³¹⁷), is die grondslag van Afrikaanse volkspoësie, in teenstelling met Franse volkspoësie, uitheems van aard, aangesien dit grotendeels op vertalings en verwerkings van Nederlandse, Duitse, Engelse en selfs Franse volksrympies³¹⁸ berus (Grobelaar, 1969: 200-201 en Pauw, 1985: 72)³¹⁹. Byvoorbeeld, William Versfeld se rympieversameling *Springbok rympies en stories voor die kinders* (1907), wat as die eerste geslaagde Afrikaanse kinderversbundel beskou word (Labuschagne, 1974: 21), bevat Afrikaanse berymings van 31 gewilde Moeder Gans-rympies, o.a. “Griet en Pieter” (“Jack and Jill”), “Oompie Doompie” (“Humpty Dumpty”) en “Karalie! Karool!” (“Hey diddle, diddle”),

³¹⁵ Ook bekend as tongknopers.

³¹⁶ Volgens Pierre Lartigue bestaan daar ±200 Franse weergawes van dié telrympie (Lartigue, 2005: 15).

³¹⁷ Tienie Halloway het ook Engelse kinderrympies in Afrikaans vertaal, o.a. “Baa, baa, black sheep” en “Diddle, diddle, dumpling” (Halloway, 1978).

³¹⁸ Byvoorbeeld, die Franse ‘comptine’ “Frère Jacques” is in Afrikaans vertaal as “Vader Jakob” en vorm vandag deel van die Afrikaanse volkspoësie.

³¹⁹ Vergelyk Du Toit, 1924. Die Afrikaanse sisteem is ook deur inheemse bevolkingsgroepe beïnvloed (Grobelaar, 1969: 201, sien ook Du Plessis, 1939), soos die Khoisan- (bv. “Toktokkie”) en Maleiergemeenskap (bv. “Daar kom die Alibama” en “Siembamba”).

terwyl Tante Kota se *Kinderrympies vir Afrikaanse kinders* (1917), met illustrasies deur R. Keet, weer uit Afrikaanse verwerkings van meer as 50 gewilde Nederlandse kinderrympies bestaan, o.a. “Daar’s ’n apie op ’n stokkie”, (“Daar zat een apie op een stokje”), “Klaasvakie kom” (“Klaas Vaak, die komt de schoorsteen in”) en “Trippe, trappe, trone” (“Triepe, trappe, trone”)³²⁰. Hoewel William Versfeld en Tante Kota se versbundels lank nie meer in druk is nie, is baie van hulle berymings met die jare in Afrikaanse bloemlesings opgeneem, o.a. in J.R.L. Bruggen (Kleinjan) se *Kleuterversies* (1934)³²¹ en *Poësie vir ons kleuters* (1939), Winnie Malan se *Vreugdeversies: Rympies en gediggies vir kinders* (1940), D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (1957, 1981 en 2005), *Klankies vir kleuters* (1958a) en *Klankies vir kleintjies* (1958b), Pieter W. Grobbelaar se versamelings volksrympies *Trippe, trappe, trone* (1969), *Varkies in die bone* (1973) en *Koeitjies in die klawer* (1975). Gewysigde weergawes van Versfeld se Moeder Gans-rympies verskyn ook in die Afrikaanse vertalings van Mae Bradley (redaktrise) se *The children’s bedside book* (1965), getiteld *Aandstories vir kleuters* (1970-2005)³²², en Anthony Lupatelli (illustreerder) se *101 Favourite nursery rhymes* (1975), getiteld *101 Rympies* (1976, 1982 en 1995). Albei bundels bevat ook Afrikaanse berymings deur bekende en bekroonde Afrikaanse digters. Byvoorbeeld, in Lupatelli se *101 Rympies* (1976)³²³ verskyn berymings deur E.P. du Plessis, Pieter W. Grobbelaar, D.J. Opperman, Leon Rousseau, Philip de Vos en Elizabeth van der Merwe en *Aandstories vir kleuters* (1970-2005)³²⁴ bevat berymings deur E.P. du Plessis, Leon Rousseau, Anne du Bois, Hansie du Toit en E. Knoetze. Sekere Moeder Gans-rympies wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) en *101 Rympies* (1976) verskyn het, is ook onlangs gemoderniseer om ankerplek te vind in

³²⁰ Tant Kota (skuilnaam) se versbundel, wat as “die eerste van [sy] soort” beskryf word (Kota, 1917: Voorwoord), het tot stand gekom omdat sy gekant was teen Engelse kinderrympies: “Dit hinder mij altijd als ik hoor dat Afrikaanse mense vir hulle kindertjes die Engelse “Nursery rhymes” opsê. Ik self het die voorreg gehad om, toen ik ’n kind was, ’n oma te hê die bij ons in die huis gewoon het. Van haar het ik baing Hollandse en Afrikaanse rijmpjes geleerd sodat daar bij mij nooit ’n behoefte ontstaan het vir die anner” (Kota, 1917: Voorwoord). Tant Kota se versversameling is gepubliseer tydens die Tweede Taalbeweging (1900-1930), toe Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners in opstand gekom het teen Lord Alfred Miller se verengelsingbeleid (Dekker, 1980: 37-39): “Engels, Engels! Alles Engels! / Engels wat jy sien en hoor; / In ons skole en ons kerke, / word ons moedertaal vermoor...” (Hoogenhout, aangehaal in *Die junior digbundel*, 1972: 5).

³²¹ Aangesien die vertaalde rymies wat in J.R.L. van Bruggen se versbundel verskyn nie aan Versfeld erkenning gee nie, skep dit die wanindruk dat Van Bruggen self die digter is. Dorothea Labuschagne (later Van Zyl) wys byvoorbeeld daarop dat Versfeld se vertaling van “Jack and Jill”, getiteld “Griet en Pieter”, byna ongewysig aan Kleinjan (Van Bruggen) toegeskryf word (Labuschagne, 1974: 21). Van Bruggen is egter nie die enigste samesteller van ’n versbundel wat nie aan Versfeld erkenning gee vir sy berymings nie: “Versfeld se vertalings en verwerkings het so gewild geword dat hulle die skyn van volksprodukte verkry het en samestellers van jeugbloemlesings het meermale feitlik sy hele bundel opgeneem sonder om selfs een keer sy naam te noem. Nog meer, die samestellers het dikwels te kenne gegee dat Versfeld se verwerkings hulle eie is – soms omdat hulle ’n woord of wat verander het!” (Pauw, 1985: 59).

³²² Sedert die eerste Afrikaanse uitgawe in 1970 is *Aandstories vir kleuters* elf keer herdruk, in 1972, 1973, 1977, 1980, 1982, 1985, 1991, 1997, 2001 en 2005. Dié bundel sprokies en kinderrympies is steeds beskikbaar by groothandelaars, soos *Wordsworth* en *Exclusive Books*.

³²³ Die onderskeie vertalers verantwoordelik vir die Afrikaanse berymings in Anthony Lupatelli (illustreerder) se *101 Rympies* (1976) se name verskyn telkens onderaan die rymies. Die enkele vertalings wat in *101 Rympies* (1976) met ‘anoniem’ onderteken is, o.a. “This little pig” en “Baa, baa, black sheep”, “Twinkle, twinkle, little star” en “Thirty days hath September”, word ook as anoniem in dié studie aangetoon (‘anon. [vert.]’).

³²⁴ Hoewel die uitgewer- en kopiereg-informasie van *Aandstories vir kleuters* (1970) die name noem van die onderskeie vertalers wat bygedra het tot die totstandkoming van dié versbundel, word daar nêrens aangedui wie vir watter vertaling verantwoordelik was nie. Gevolglik word die name van vertalers ook nie gemeld wanneer rymies uit *Aandstories vir kleuters* (1970) in dié studie aangehaal word nie (‘ongemeld [vert.]’).

die postapartheid Suid-Afrika³²⁵, onderskeidelik danksy Philip de Vos se Afrikaanse vertaling van Axel Scheffler (illustreerder) se *Mother Goose's nursery rhymes* (2006), getiteld *Moeder Gans se rympies en stories* (2007), en Daniel Hugo se vertaling van Richard Scarry (illustreerder) se *Best Mother Goose ever* (1964 en 1992), getiteld *Die beste rympies ooit* (2009).

Die Afrikaanse Moeder Gans-berymings is oorspronklik geskep om die Afrikaanse sisteem op die been te bring en uit te brei (Van Zyl, 2005: 34) en word mettertyd as Afrikaanse gemeengoed (Pauw, 1985: 242) en erfgoed (Opperman, 1981: Voorwoord) beskou. Dit het dermate deel geword van die Afrikaanse sisteem dat mens nie noodwendig besef dat jy met vertalings (en nié outentieke tekste nie) te make het nie³²⁶. Byvoorbeeld, indien E.P. du Plessis se kindervers “Kom buite, kinders” nie in die Afrikaanse vertaling van Anthony Lupatelli (illustreerder) se versbundel verskyn het nie, sou mens nooit kon raai dat dié rympie eintlik ’n vertaling van “Boys and girls, come out to play” is nie (vb. 58). Du Plessis het die bronteks ten volle gedomestikeer deur alle verwysings na die Britse kultuur (bv. ‘half-penny’ en ‘pudding’) en die stadslewe te verwyder en ’n volkse inslag en landelike atmosfeer³²⁷ aan die vertaling te verleen:

Voorbeeld 58

Boys and girls, come out to play,
The moon doth shine as bright as day.
Leave supper and leave your sleep,
And join your playfellows in the street.
Come with a whoop and come with a call,
Come with a good will or not at all.
Up the ladder and down the wall,
A half-penny loaf will serve us all;
You find milk, and I'll find flour,
And we'll have pudding in half an hour.
(Lupatelli [ill.], 1975: 6)

Kom buite, kinders, kom ons speel³²⁸,
die maan skyn net soos goud, so geel!
Spring op van die tafel, spring op uit die bed,
kom met 'n glimlag en deel in die pret.
Kom met 'n lied en 'n tralala,
kom met 'n joeg-hai-die-hai-da!
Al om die boom en al om die bos,
hou my vas en laat my los.
Op en af en af en op,
dit is hoe my perd galop.
(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 6)

Hoewel die suksesvolle ontvangs van die Afrikaanse vertalings van Moeder Gans se rympies in die doelsisteem gedeeltelik toegeskryf kan word aan die ‘verafrikanisering’ (Eiselen, 2005:

³²⁵ Hoewel geen van die oorspronklike Afrikaanse vertalings van Moeder Gans se rympies in Riana Scheepers en Suzette Kotzé-Myburgh se *Nuwe kinderverseboek* (2009) verskyn nie, bevat dié bloemlesing wel enkele kinderverse wat deur tradisionele Engelse kinderrympies geïnspireer is, soos Johann de Jager se “Wie het vir Piet Kokkewiet geskiet” (Scheepers & Kotzé-Myburgh, 2009: 120), wat geïnspireer is deur “Who killed Cock Robin?” en oorspronklik in Afrikaans is vertaal is deur Elizabeth van der Merwe as “Wie’t Timotheus geskiet?” (Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 14-15). In Jaco Jacobs se versbundel *Wurms met tamatiesous* (2008) verskyn ook verskeie parodieë van gewilde kinderrympies, o.a. “Hompij Kedompie” en “Mary het ’n wit lammetjie” (Jacobs, 2008).

³²⁶ Sekere vertalers, soos Versfeld, se name word wél aangedui by die Afrikaanse berymings van Moeder Gans se rympies wat in bloemlesings soos dié van Grobbelaar en Rousseau verskyn, maar daar word nooit genoem dat dit vertalings (en nié outentieke tekste) is nie. Laasgenoemde veroorsaak dat jong doeltekslesers slegs besef dat hulle met vertalings te make het indien hulle die bronteks (her)ken.

³²⁷ Die plattelandse agtergrond was tot in die laat sewentigerjare kenmerkend van die Afrikaanse kinder- en jeugprosa én -poësie (Van der Walt, 2005: 25).

³²⁸ Die eerste versreëls van al die Engelse rympies en die Afrikaanse en/of Franse vertalings wat in dié studie genoem en/of aangehaal word, verskyn in bylae 2. Wanneer daar slegs na Afrikaanse vertalings van ’n spesifieke rympie verwys word, beteken dit dat die betrokke rympie nie in Frans vertaal is nie, en vice versa.

141) van die versies, het die status van die onderskeie vertalers ongetwyfeld ook 'n belangrike bydrae gelewer tot die rympies se positiewe resepsie in die Afrikaanse doelsisteem³²⁹. Met uitsondering van die Engelssprekende William Versfeld, wat 'n myningenieur en stadsbeplanner was, is ál die Afrikaanse vertalers van Moeder Gans-rympies digters in eie reg. D.J. Opperman, Pieter W. Grobbelaar en Leon Rousseau, wie se vertalings van tradisionele Engelse kinderrympies o.a. in *101 Rympies* (1976) verskyn, is byvoorbeeld net so bekend vir hulle monumentale versamelaarswerk as hulle eie digkuns³³⁰.

Opperman, wat as die “*dinamiese krag in ons digkuns*” beskryf word (Dekker, 1980: 263), het 'n groot aantal bloemlesings vir kleuters en kinders uitgegee, o.a. die bakenbundels *Kleuterverseboek* (1957, 1981 en 2005) en *Klein verseboek* (1958)³³¹. Grobbelaar, wat die outeur is van meer as 200 publikasies (Eiselen, 2005: 250), se eie kinderverse verskyn hoofsaaklik in sy volksversieversamelings, o.a. *Trippe, trappe, trone* (1969), *Varkies in die bone* (1973), *Koeitjies in die klawer* (1975) en *My rooi rympieboek: Los rympies vir lekkerlees en luister* (1977)³³². Soos Opperman en Grobbelaar, het Leon Rousseau ook aanvanklik bekendheid verwerf vir sy versameling tradisionele Afrikaanse rympies, saamgebundel in *Ou tante Koba: Sewe-en-twintig rympies oor 'n bekende volkskarakter* (1971a), *Rympies vir kleuters* (1974) en *Rympies vir kinders* (1976). Nietemin het hy 'n aantal oorspronklike kinderverse neergepen, o.a. *Die diere-ABC* (1967), *Die mens begeer maar altyd meer* (1971b), *Die Kaapse vlek: 'n Rympie oor die Ou-Kaap* (1972a) en *Die bruilof van die voëls* (1972b)³³³.

Hoewel E.P. du Plessis en Elizabeth van der Merwe, wie se Afrikaanse berymings ook in *101 Rympies* (1976) verskyn, nie naastenby so produktief was soos Opperman, Grobbelaar en Rousseau nie, het dié twee digters se kinderverse ook groot erkenning geniet. Du Plessis, wie se verse saamgevat is in *Allerlei diere met nukke en giere: Rympies* (1977), se tegniese

³²⁹ Vertalers word beskou as “*expert[s] in transcultural communication*” (Vermeer, 1998: 57), deskundiges wat nie net oor 'n deeglike kennis van die bronsisteem en bronteks beskik nie, maar ook oor die nodige taalvaardighede om vertalings te produseer wat aan sowel die doelsisteem se taalkonvensies as die doeltekstlesers se (lees)behoefes voldoen. Vertalers van kinderverse (kinderrympies, versverhale óf versfragmente) moet egter ook oor (vers)tegniese vaardighede, ervaring én natuurlike talent beskik (sien 2.1.), veral as hulle daarna streef om geslaagde gedigtekste te produseer wat nie soos vertalings lees nie en as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer (Moffett, 1999: 88). Wat die Franse vertalers betref, is slegs Stéphane Mallarmé 'n digter in eie reg, hoewel daar geen twyfel bestaan dat die uitgewer en vertaler Henri Parisot ook 'n uitstekende (vers)tegniese vernuf getoon het nie. Parisot, wat bevriend was met die Franse surrealistiese digters soos André Breton, was o.a. verantwoordelik vir die Franse berymings van Louis Carroll en Edward Lear se bogverse, o.a. Carroll se “The hunting of the Snark”, getiteld “La chasse au Snark” (1940) en Lear se “The owl and the pussycat”, getiteld “Le hibou et la minouchette” (1978). Dit is ook ironies dat die meeste Franse vertalers eintlik Engelssprekend is, o.a. Eliza Gutch, John Roberts en Hugh Latham.

³³⁰ Beide Grobbelaar en Rousseau het ook 'n waardevolle bydrae tot die Afrikaanse kinder- en jeugprosa gelewer (sien Eiselen, 2005: 250-257 en Snyman, 2005: 384-385).

³³¹ Opperman het egter ook verskeie oorspronklike digwerke vir volwassenes gepubliseer, o.a. *Heilige beeste* (1945), *Negester oor Ninevé* (1947), *Joernaal van Jorik* (1949), *Engel uit die klip* (1950), *Blom en baaierd* (1956), *Dolosse* (1963) en *Kuns-mis* (1964), *Edms. Bpk.* (1970) en *Komas uit 'n bamboesstok* (1979).

³³² Pieter W. Grobbelaar het ook vertalings van kinderrympies, soos *Hiert! Daar kom die speelman aan* (1969), uitgegee onder die skuilnaam M. Damjan.

³³³ Dié kindervers, wat die verhaal vertel van 'n brompou en 'n gompou se bruilof, is geïnspireer deur die Engelse kinderrympie “Who killed Cock Robin?”.

vernuf kom ook te voorskyn in sy vertalings van Russiese volksrympies, saamgebundel in *Hoog omhoog, krom geboog: Tradisionele Russiese liedjies en rympies* (1977), en sy versverhale *Haas en krimpvarkie* (1970) en *Die wilde baba word matroos* (1983) en Van der Merwe, veral bekend vir haar kinderverhaal *Kaljander van die Karoo* (1962 en 1993) wat in 1994 sowel die M.E.R.-prys as die Tienie Holloway-medalje ontvang het, het verskeie digbundels gepubliseer, o.a. *Hestertjie Haamaald en ander verse* (1948) en *Kinderverse in gerwe* (1976).

Die bekroonde digter Philip de Vos, wat verantwoordelik is vir die moderne vertalings van tradisionele Engelse kinderrympies, saamgevat in *Moeder Gans se rympies en stories* (2007), is ewe bekend vir sy skreeusnaakse snuiterverse en speelse verse, saamgevat in o.a. *O togga! 'n Gogga* (1984), *Brommer in die sop* (1986), *Moenie 'n mielie kielie nie!* (1995) en *Karnaval van die diere* (1998), as sy vertalings en verwerkings van Nederlandse en Engelse kinderverse, o.a. *Die dag van die reënboog* (1989), *Daar's 'n yslike bries as 'n olifant nies!* (1991), *Die Goorgomgaai* (1999), *Die Spree met foete* (2002) en *Freya Fiemies* (2008). Daniel Hugo, wat gesorg het vir die onlangse Afrikaanse vertalings van Richard Scarry (illustreerder) se Moeder Gans-rympies, getiteld *Die beste rympies ooit* (2009), het 'n verskeidenheid digbundels vir volwassenes agter sy naam³³⁴ en is ook verantwoordelik vir die vertaling van verskeie gedigte vir kinders, soos *My eerste HAT – Die eerste ware woordeboek vir kinders* (2005).

Terwyl die meeste Afrikaanse vertalers van tradisionele Engelse kinderrympies hoofsaaklik van domestikering (sien 3.3.2.2.1. en 3.3.2.2.2.) en kulturele aanpassing (sien 3.3.2.3.1.) gebruik gemaak het om vertalings te skep wat soos oorspronklike tekste in die doelsisteem kan funksioneer, is daar slegs enkele Franse vertalers wat dié vertaalstrategieë op hulle vertalings van Moeder Gans se rympies toegepas het, naamlik Hugh Latham, wat verantwoordelik was vir die bundel Franse berymings *Mother Goose in French: Poésies de la vraie Mère Oie* (1964) en Henri Parisot, wat Nicola Bayley (illustreerder) se *Book of nursery rhymes* (1975) in Frans vertaal het as *Comptines de la Mère l'Oie* (1976)³³⁵. Daar is twee redes waarom Franse vertalers dit nie nodig geag het om vertalings te produseer wat as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer nie. Eerstens is die Franse sisteem, wat aansienlik ouer en groter is as die Afrikaanse sisteem, ryk aan oorspronklike volksversies³³⁶, soos dié saamgebundel in Pierre Roy se *Cent comptines* (1926), Pommes d'Api se *60 Poèmes et 60 comptines* (1975), Jean-Claude Renard se *Comptines et*

³³⁴ O.a. *Dooiemansdeur* (1991), *Monnikewerk* (1995), *Skeurkalender* (1998), *Die twaalfde letter* (2002) en *Die panorama in my truspieël* (2009).

³³⁵ Albei vertalings is uit druk.

³³⁶ Die eerste Franse volksversebundels het reeds in die 19de eeu die lig gesien ('n eeu later as die eerste Engelse volksversebundels), hoewel sekere volksverse, soos tradisionele Franse speelliedjies ('rondes'), reeds sedert die 7de eeu bestaan (Lartigue, 2005: 13).

formulettes (1981), Florence Simon se *Alors, je chante: Chansons, comptines et formulettes* (2004) en Louis Maurice Boutet de Monvel se *Chansons de France: Berceuses et comptines* (2008). Dit is ook noemenswaardig dat daar steeds in die Franse sisteem 'n definitiewe onderskeid getref word tussen 'comptines'³³⁷ en 'comptines anglaises'³³⁸ (Roberts, 1871: Voorwoord en Mallarmé, 1964: 14), aangesien die Franse en Engelse volksrympies se inhoud en struktuur onvergelykbaar is (Pauw, 1985: 68). Byvoorbeeld, in Engelse kinderrympies, wat beskryf word as "*a free and fetterless thing*" (Roberts, 1871: Voorwoord), word daar gereeld van onsamehangende klanke en elflettergeregige verse gebruik gemaak, wat nie gewoonlik in die Franse volkspoësie aangetref word nie: "*How strange those nursery rhymes appear to Latin minds! They seem to spring from the hidden depths of the nation's soul! The Lullabies of Latin countries give only a remote and feeble idea of them. The English nursery rhymes are often only music, singing vowels, repetitions of sound, simple cadences stressed, full and sonorous rhymes*" (Hazard, 1967: 81)³³⁹.

Tweedens is die meeste Franse vertalings van Moeder Gans-rympies nie uitsluitlik met 'n Franse en/of 'n jong doelgehoor in gedagte geskep nie en verskil die skopos (doel) van die vertalings van dié van die brontekste³⁴⁰. Luis d'Antin van Rooten en Ormonde de Kay se homofoniese vertalings van Engelse kinderrympies, onderskeidelik saamgevat in *Mots d'heures: gousses, rames* (1967) en *N'heures souris rames* (1983), is byvoorbeeld geskep om volwassenes wat sowel Frans as Engels magtig is, te vermaak (sien 3.3.1.), terwyl Stéphane Mallarmé se *Recueil de 'nursery rhymes'* (1964)³⁴¹, John Roberts se *English nursery rhymes translated into French* (1871 en 2010) en Eliza Gutch se versversameling *L'entente cordiale des bébés* (1922)³⁴² eerder 'n pedagogiese doel dien omdat dit óf Engelssprekende lesers aanmoedig en ondersteun om Frans te leer óf Franssprekende kinders aan die Britse kultuur blootstel. In dié geval maak die vertalers, wat daarna streef om die 'gees'³⁴³ van die brontekste (Gutch, 1922: Voorwoord) vas te vang, eerder van vervreemding (sien 3.3.2.2.1. en 3.3.2.2.2.) en letterlike vertalings gebruik omdat dit jong

³³⁷ Franse volksverse.

³³⁸ Engelse kinderrympies ('nursery rhymes').

³³⁹ Ironies genoeg is dit presies wat D'Antin van Rooten en De Kay bewerkstellig met hulle fonetiese, homofoniese vertalings van Engelse kinderrympies (vergelyk vb. 41).

³⁴⁰ Daarenteen stem die skopos (doel) van die Afrikaanse vertalings ooreen met dié van die brontekste. Die berymings is geskep en word gebruik om Afrikaanssprekende kinders en kleuters te vermaan en te vermaak, om hulle lag-lag, al singend en spelend, meer oor hulself, hul omgewing en hul kulturele erfenis te leer (Grobelaar, 1969: 200).

³⁴¹ Die digter en Engelse onderwyser Stéphane (Étienne) Mallarmé (1842-1898) het gereeld van tradisionele Engelse kinderrympies gebruik gemaak om sy leerders te amuseer én te leer (Warner, in Opie & Opie, 1959: Voorwoord en Mallarmé, 1964: 11-13) en het tussen 1876-1881 begin om dié rympies te versamel en te verwerk. Die Mallarmé-manuskrip, wat veronderstel was om as handleiding vir die gebruik van kinderrympies in sekondêre instellings te dien, bestaan uit Franse verwerkings (vertalings in prosa-vorm) van 106 tradisionele Engelse kinderrympies en het danksy E. Benoit in 1964 die lig gesien (Mallarmé, 1964: 14).

³⁴² Eliza Gutch se versameling vertaalde kinderversies is ook uit druk. Eliza Gutch het, soos Pieter W. Grobelaar en Leon Rousseau aan die tuisfront, in volksliteratuur belanggestel en verskeie werke oor die mites, legendes en poësie oor die graafskappe Yorkshire en Lincolnshire gepubliseer, o.a. *County folklore: Examples of printed folklore concerning the north riding of Yorkshire* (1901), *Examples of printed folklore concerning Lincolnshire* (1908) en *County folklore: Examples of printed folklore concerning the east riding of Yorkshire* (1912).

³⁴³ Sien 3.3.2.3.2. vir 'n gedetailleerde bespreking oor 'gees' van gedigte.

Engelssprekende doelttekslesers in staat stel om die rympies maklik te identifiseer en jong Franssprekende doelttekslesers meer oor die Britse kultuur leer.

In dié hoofstuk word verskeie Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies, wat as kinders se eerste ontmoeting met literatuur en hulle eerste treë tot taalontwikkeling dien (sien 2.2.3.) onder die loep geneem om te bepaal in watter mate veral intratekstuele faktore (sien figuur 5) vertalers se besluitneming voor en tydens die vertaalproses beïnvloed het. Dié sistematiese, vergelykende analise, wat op Gideon Toury se driefase metodologie berus (sien figuur 6)³⁴⁴, geskied aan die hand van Christiane Nord se kategorieë van vertaalprobleme (sien 3.3.1.), naamlik pragmatiese (4.2.), interkulturele (4.3.) en linguistiese uitdagings (4.4.). Daar word nie in die hoofstuk gebruik gemaak van Nord se vierde kategorie van vertaalprobleme nie, aangesien alle teksspesifieke probleme (o.a. verstegniese aspekte, illustrasies en 'reiniging') reeds in die eerste drie kategorieë bespreek word en die vertaling van dié rympies op sigself as 'n 'teksspesifieke probleem' geklassifiseer kan word omdat dit van ander kinder- en jeugliteratuur verskil (vergelyk hoofstuk 2).

4.2. Pragmatiese vertaalprobleme

Pragmatiese vertaalprobleme ontstaan gewoonlik omdat vertalers met twee verskillende kommunikatiewe situasies gekonfronteer word, naamlik die brontekssituasie en die doelttekssituasie (Nord, 1997: 59)³⁴⁵. Die algemene ekstratekstuele faktore wat aanleiding gee tot dié vertaalprobleme en uiteindelik bepaal watter vertaalstrategieë tydens die vertaalproses toegepas word, sluit in omstandigheidsfaktore (die voorneme en teksfunksie), die plek, tyd en beweegrede vir kommunikasie en die doelttekslesers se verwagtinge (Schäffner & Wiesemann, 2001: 24 en Nord, 2005: 42). Dié eksterne faktore, wat aan die hand van Christiane Nord se model van ekstra- en intratekstuele faktore geïdentifiseer is (sien figuur 5), word kortliks hier onder bespreek, gevolg deur 'n gedetailleerde bespreking oor die twee vernaamste pragmatiese vertaalprobleme, naamlik die vertaling van eie- (4.2.1.) en plekname (4.2.2.).

Soos reeds genoem, is die ouer en onlangse Afrikaanse vertalings van Moeder Gans se rympies geskep om die Afrikaanse sisteem onderskeidelik op die been te bring en aan te vul.

³⁴⁴ Hoewel Toury se driefase-metodologie slegs veronderstel dat die bron- en doeltteks met mekaar vergelyk word om verskuiwings tussen dié tekste uit te wys, word die onderskeie Afrikaanse en Franse doelttekste in dié studie nie net met die brontekste vergelyk nie, maar ook met mekaar. Verder word daar nie net van een Afrikaanse en Franse doeltteks gebruik gemaak nie, maar word verskillende Afrikaanse en Franse vertalings met mekaar én die brontekste vergelyk. Laasgenoemde stel die navorser nie net in staat om die ooreenkomste en verskille tussen die onderskeie sisteme uit te wys nie, maar ook om te bepaal in watter mate die Afrikaanse en Franse sisteme in die loop van die jare verander het.

³⁴⁵ Dié idee stem ooreen met Gideon Toury se siening dat vertalers outomaties met twee stelsel norme gekonfronteer word, naamlik die linguistiese en teksliterêre norme van onderskeidelik die bron- en die doelsisteem (sien 3.3.2.2.).

Die vertalers het daarna gestreef om doelt tekste te skep wat aan die doelsisteem se norme en konvensies voldoen, vertalings wat as selfstandige gedigte tekste in die doelsisteem kon funksioneer en soos die brontekste gebruik kon word om kleuters en kinders te amuseer, te vermaan en hulle meer oor hulself en hul omgewing te leer. Die doel (skopos) van die Afrikaanse vertalings veronderstel dus dat die vertalers van herskrywing, domestikering en kulturele aanpassing gebruik maak om die doelt tekste te 'verafrikaans', sodat dit ankerplek kan vind in die Afrikaanse sisteem en sal voortleef in Afrikaanse huisgesinne en kinderharte³⁴⁶. Terwyl William Versfeld, D.J. Opperman, Leon Rousseau³⁴⁷, Elizabeth van der Merwe en E.P. du Plessis 'n volkse inslag aan hulle vertalings verleen het sodat dit met die waardes en leefstyl van die Afrikanergemeenskap van die 20ste eeu ooreenstem, het Philip de Vos en Daniel Hugo, waarskynlik op aandrang van die uitgewers, moderne berymings geproduseer wat die hedendaagse Suid-Afrikaanse samelewing weerspieël en multikulturalisme bevorder (sien ook 4.3.).

Terwyl Henri Parisot in sy Franse vertalings van tradisionele Engelse kinderrympies ook van domestikering en kulturele aanpassing gebruik gemaak het om dieselfde funksie as die oorspronklike en die Afrikaanse berymings te verrig, verskil die doel van Hugh Latham, John Roberts en Eliza Gutch se Franse berymings van dié van die brontekste³⁴⁸. Hugh Latham se *Mother Goose in French: Poésies de la vraie Mère Oie* (1964) is met jong Engelssprekende doelt ekslesers in gedagte geskep. Dié vertalings streef nie net daarna om Engelssprekende kleuters en kinders se Franse taalvaardigheid te verbeter nie, maar ook om hulle op 'n interessante, vermaaklike manier meer oor die Franse kultuur te leer. Alle kultuurgebonde elemente wat in die bronteks voorkom, is byvoorbeeld gedomestikeer en met verwysings na Franse elemente (meublement, kossoorte, ens.) vervang³⁴⁹. Die opvoedkundige funksie van dié gedomestikeerde vertalings word verder beklemtoon deur die gebruik van 'n glossarium waarin onbekende of moeilike Franse woorde en uitdrukkings verduidelik en in Engels vertaal word.

³⁴⁶ Hoewel die meeste volksversies deesdae in drukvorm beskikbaar is, oorleef volkspoësie gewoonlik van geslag tot geslag in die volksmond. Laasgenoemde kan egter net gebeur indien die versies so 'n impak op kinders maak, dat hulle, wanneer hulle ouers word, die rympties aan hulle kinders sal oortel.

³⁴⁷ Volgens Leon Rousseau en Kobus Geldenhuys is 'n vertaling geslaagd "wanneer jy nie kan sê dis 'n vertaling nie" (Rousseau, 11 Maart 2011: 3) en "wanneer dit ten volle AFRIKAANS lees en op eie bene staan" (Geldenhuys, 12 Maart 2011: 3). Hoewel sowel Rousseau as Geldenhuys glo dat vertalers nie genoeg erkenning kry vir hulle werk nie, blyk dié vertalers ten gunste te wees van 'n vertaalstrategie wat daartoe lei dat die vertaler op die agtergrond verdwyn en 'onsigbaar' raak omdat doelt ekslesers nie outomaties sal beseft dat hulle met 'n vertaling te make het nie (sien 3.3.2.2.1.).

³⁴⁸ Luis d'Antin van Rooten en Ormonde de Kay se vertalings vorm nie deel van dié bespreking nie, aangesien dit op volwassenes gemik is. Hoewel Stéphane Mallarmé se vertalings wél op 'n kindergehoor gemik is, vorm dié vertalings ook nie deel van die studie nie, aangesien sy prosa-vertalings slegs geskep is om die inhoud van die versies aan sy Franse leerders oor te dra. Mallarmé, wat sy bestaan as 'n Engelse onderwyser gemaak het, het tot die ontsteltenis van skoolinspekteurs (Mallarmé, 1964: 10) die oorspronklike rympties gebruik om Franse kinders te vermaak en hulle meer oor die Engelse taal en Britse kultuur te leer.

³⁴⁹ Barbara Cooney se illustrasies dra ook by tot die domestikering van dié versversameling, aangesien dit wemel van verwysings na die Franse kultuur: "Barbara Cooney spent several months living in a small French town to prepare herself for the work. The pictures, with their many details of French daily life, bring a new dimension to these familiar verses that have been known and loved for over two hundred years by the children of England and America" (Latham, 1964: Omslag).

John Roberts verduidelik in die voorwoord van sy bundel Franse berymings, wat onder die Engelse titel *English nursery rhymes translated into French* (1871 en 2010) verskyn³⁵⁰, waarom hy begin het om die rympies te vertaal en uiteindelik besluit het om dit te publiseer: *“These exercises were commenced a short time ago for the amusement of some juvenile relatives of mine. It afterwards occurred to me that enough English nursery rhymes might be found convertible into some kind of French, to make a useful book for children”* (Roberts [vert.], 1871: Voorwoord). Aangesien Roberts se Franse berymings geskep is om Engelssprekende kinders se Franse taalvaardigheid te verbeter, dien die vertalings primêr ’n pedagogiese doel. Die opvoedkundige funksie van die vertalings word ook beklemtoon deur die oorspronklike tekste en die doeltekte langs mekaar te plaas, sodat kinders die tekste met mekaar kan vergelyk.

Eliza Gutch se versameling kinderrympievertalings dien ook ’n pedagogiese doel, maar is verwarrend, aangesien dit onduidelik is of die doeltekte geskep is om Franse kinders meer oor die Britse kultuur te leer, of om Engelse kinders te help om Frans te leer. Gutch se vertaling, wat opgedra word aan *“my grandchildren and [...] everybody else’s grandchildren”*, word beskryf as *“a selection of English nursery rhymes for English and French homes”* (Gutch [ver.], 1922: Voorwoord). Hoewel laasgenoemde veronderstel dat die vertalings geskik is vir beide Engelse en Franse kinders, word dié gedagte in die uitgewer se voorwoord weerspreek: *“Within the limitations imposed by rhyme, metre and grammar, these translations are as nearly literal as possible and the slight variations will in themselves be a further invaluable test of the children’s knowledge of French”* (Gutch, 1922: Voorwoord). Dit blyk dus dat dié rympies, soos Roberts s’n, eintlik geskep is om Engelssprekende kinders se Franse kennis te verbeter. Dié idee word gestaaf deur die Engelse titels van die rympies wat onderaan die anonieme illustrasies in die versbundel verskyn. Hoewel Roberts en Gutch hoofsaaklik van vervreemding gebruik maak om te verseker dat die ‘gees’ van die brontekste behoue bly en die Engelssprekende doeltektelesers die Franse rympies maklik kan herken, het hulle ook gebruik gemaak van verskillende grade van kulturele aanpassing. Terwyl ’n groot aantal kulturgebonde verwysings wat in die brontekste verskyn net so in die doeltekte oorgedra is (sien 4.3.), het Roberts en Gutch, soos Henri Parisot en Hugh Latham, sekere Engelse eiename met Franse ekwivalente vervang en sekere verwysings na Engelse plekke met Franse verwysings vervang. Die onderskeie Afrikaanse vertalers het ook die meeste eie- en plekname in die Afrikaanse doeltekte gedomestikeer, onder andere sodat die rympies eg Afrikaans voorkom. ’n Gedetailleerde beskrywing van die Afrikaanse en Franse vertaling van tradisionele Engelse name (4.2.1.) en plekname (4.2.2.) in kinderrympies verskyn hier onder.

³⁵⁰ In die inhoudsopgawe van Roberts se vertaling verskyn slegs die Engelse titels van die vertaalde kinderrympies.

4.2.1. Mina, Mina, sê vir my, waar het jy jou naam gekry?³⁵¹

Sekere vertalers van literêre tekste is van mening dat dit nie nodig is om name te vertaal nie (sien ook 3.2.2.3.1.6.):

There is a widespread disposition that names should be transposed unchanged in textual writings [...]. Indeed, a naive or inexperienced translator [...] may look forward to the proper names in a text as islands of repose – unproblematic bits to be passed intact without effort into the new linguistic texture being created – translated in the sense of carried across the language gap without alteration, in the sense that a saint's relics are translated from one resting place to another (Tymoczko, 1999: 223).

Volgens Christiane Nord behoort vertalers egter daarteen te waak om name net so van die bronteks na die doelteks oor te dra, aangesien dit multifunksioneel en kultuurgebonde is (Nord, 2003: 183):

If we are familiar with the culture in question, a proper name can tell us whether the referent is a female or male person (*Alice – Bill*), maybe even about their age (some people name their new-born child after a pop star or a character of a film that happens to be *en vogue*) or their geographical origin within the same language community (e.g., surnames like *McPherson* or *O'Connor*, a first name like *Pat*) or from another country, a pet (there are 'typical' names for dogs, cats, horses, canaries, etc., like *Pussy* or *Fury*), a place (*Mount Everest*), [...] (Nord, 2003: 183).

Die name wat in Engelse kinderrympies voorkom, is ongetwyfeld eie aan die Britse kultuur. 'n Groot aantal rympies bevat tradisionele Engelse eiename, soos *Jack*, *John*, *Peter*, *Mary*, *Polly*, *Tommy* en *Simon*, en tipiese troeteldiername, soos *Pussy*. Interessant genoeg is dit gereeld dieselfde name wat oor en oor gebruik word. Byvoorbeeld, die eienaam *Jack* kom voor in die rympies "Jack and Jill", "Jack be nimble", "Jack Sprat" en "The house that Jack built", terwyl die troetelnaam vir 'n kat (*Pussy*) aangetref word in rympies soos "Pussy cat, Pussy cat, where have you been?", "Pussy cat, pussy cat, wilt thou be mine?", "I love little pussy" en "Ding, dong, bell". In die kinder- en jeugliteratuursisteem berus die vertaling van name gewoonlik op die doel (skopos) van die doelteks³⁵². Vertalers se strategieë word dus hoofsaaklik beïnvloed deur die uiteindelijke funksie wat die vertaling in die doelsisteem moet verrig. Mens sou dus kon argumenteer dat vertalers van kinderrympies wat daarna streef om doelt tekste te produseer wat as selfstandige tekste in die doelsisteem funksioneer, outomaties gebruik sal maak van domestikering in die vertaling van eiename, terwyl dié wat

³⁵¹ Dié opskrif is geïnspireer deur Daniel Hugo se Afrikaanse vertaling van "Mary, Mary, quite contrary": "*Mina, Mina, sê vir my / hoe jy jou tuin so pragtig kry*" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 76).

³⁵² Indien die doelt eks geskep word om jong lesers te verruk en aan 'n ander kultuur bloot te stel, sal vertalers die name net so van die bron- na die doelt eks oordra. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met vertalings van gekanoniseerde literatuur soos *Nils Holgersson* (1959) en *Heidi* (1880), wat onderskeidelik in Swede en die Alpe af speel. Vertalers kan ook besluit om die doelt eks heeltemal te domestikeer deur dit in 'n ander kultuur te plaas. In dié geval sal die name aangepas word sodat dit by die 'nuwe' kultuur pas. Byvoorbeeld, Lydia du Plessis se Afrikaanse vertalings van Rowan Coleman se *Ruby Parker*-boeke, getiteld *Mia Malan* (sien 3.2.2.1.1.). Eiename wat iets omtrent die karakters se persoonlikheid of voorkoms onthul, byname en troetelname word gewoonlik gedomestikeer om te verhoed dat die betekenis wat daaraan verbonde is, verlore gaan. Min mense weet byvoorbeeld dat die parmantige houtpop *Pinocchio*, wie se naam deur Marie Malherbe in Afrikaans foneties vertaal is as *Pinokkio*, eintlik Italiaans is vir 'dennepit'. Mimetiese, klankryke name wat niks omtrent 'n karakter se voorkoms of herkoms verrai nie en oorwegend in tekste vir kleuters voorkom, word weer oudergewoonte outomaties vertaal sodat dit dieselfde effek in die doelsisteem bewerkstellig, soos *Gruffalo*, wat in Afrikaans vertaal is as *Goorgomgaai*.

doeltekste skep om die doeltekslesers aan 'n vreemde kultuur bloot te stel weer van vervreemding gebruik sal maak. Dit is egter nie noodwendig die geval nie, aangesien die vertaling van eiename in Engelse rympies nie net deur die skopos van die doeltekste beïnvloed word nie, maar ook deur die rympies se musikaliteit en verstegniese aspekte (o.a. metrum, rym, alliterasie en assonansie). Hoewel die brontekste wemel van tradisionele name is die eiename nie noodwendig gekies omdat dit iets omtrent die karakters se herkoms, voorkoms of geaardheid verraaie nie. Trouens, sekere name kan maklik met 'n ander naam vervang word, soos die eienaam *Bobby Shafto*³⁵³ ("Bobby Shafto's gone to sea"), wat in Sir Walter Scott se weergawe van die rympie, getiteld "Old Northumbrian ditty" (1824), vervang is met *Willy Foster* (Opie & Opie, 1951: 104). Laasgenoemde is egter net moontlik indien die gebruik van 'n nuwe naam nie die bestaande rymskema beïnvloed nie. Die name in die brontekste word gewoonlik gebruik om óf binnerym (vb. 59) óf eindrym (vb. 60) te bewerkstellig:

Voorbeeld 59

Peter, Peter, pumpkin **eater**
Had a wife and couldn't keep her;
He put her in a pumpkin shell
And there he kept her very well.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 111)

Voorbeeld 60

Diddle, diddle, dumpling, my son **John**,
Went to bed with his trousers **on**;
One shoe off, and one shoe **on**,
Diddle, diddle, dumpling, my son **John**.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 90)

Aangesien al die vertalers (met uitsondering van Stéphane Mallarmé) rymende doeltekste geskep het³⁵⁴, is selfs die vertalers wat besluit het om van vervreemding gebruik te maak, soos Eliza Gutch en John Roberts, by tye gedwing om name óf gedeeltelik³⁵⁵ óf heeltemal te domestikeer sodat die binnerym (vb. 61) en eindrym (vb. 62) behoue bly:

Voorbeeld 61

Mary, Mary, quite **contrary**,
How does your garden grow?
With silver bells and cockle shells,
And pretty maids all in a row.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 118)

Marie, Marie, qui **contraries**³⁵⁶,
Dans ton jardin qu'y a-t-il?
"Des cloches d'argent, coquilles à dents,
Et une rangée de belles filles rare."
(Gutch [vert.], 1922: 14)

³⁵³ In sekere kinderrympieversamelings, soos dié van Raymond Briggs [ill.], verskyn 'n alternatiewe spelvorm vir dié naam, naamlik Bobby Shaftoe (Briggs [ill.], 2010: 14).

³⁵⁴ In enkele gevalle het vertalers wat van domestikering gebruik gemaak het ook die rympatrone in die doeltekste verander. Byvoorbeeld, in Daniel Hugo se Afrikaanse beryming van "Georgie Porgie", getiteld "Markie, die varkie" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 30), word die paarrym (aabb) vervang met kruisrym (abab). In Philip die Vos en E.P. du Plessis se Afrikaanse berymings, getiteld "Jorsie Porsie" en "Jannie van der Berg", het die rymskema dieselfde gebly as in die brontekste. Die vorm van Rika Nel se vertaling, wat in D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (1957, 1981 en 2005) verskyn, verskil ook van die brontekste. Nel se vertaling bestaan uit agt versreëls en net die eerste vier versreëls is rymende koeplette: "*Jannetjie Pan, / pasteitjies en pap, / soen al die meisietjies / net vir die grap. / Oppas ou Jan, / die seuntjies kom aan, / en Jan hardloop weg / dat die stof so staan*" (Nel, in Opperman, 1981: 39).

³⁵⁵ Die gedeeltelike domestikering van eiename verwys na gevalle waar die naam onvertaald in die doelteks oorgedra word, maar die karakter se van wél vertaal word (vergelyk vb. 62).

³⁵⁶ Hoewel daar meestal geen aanhalingstekens verskyn in brontekste met dialoë nie, word dit wél in sommige Afrikaanse en Franse vertalings gebruik, o.a. in Gutch se vertaling van "Mary, Mary, quite contrary". Aanhalingstekens verskyn slegs in dié studie as vertalers dit in hulle doeltekste gebruik het. Die navorser het die Franse aanhalingstekens (« ... ») gedomestikeer en maak gebruik van standaardaanhalingstekens (" ... ").

Voorbeeld 62

Little **Jack Horner**,
Sat in a **corner**,
Eating his Christmas pie;
He put in his thumb,
And pulled out a plum,
And said, "What a good boy am I!"
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 33)

Le petit **Jack Foin**
S'assit dans un **coin**,
Avec une tarte de Noël à lui;
Il y mettait le pouce,
Et extrayait prune douce,
En disant, "Quel bon garçon je suis!"
(Gutch [vert.], 1922: 16)

Dit is ook opvallend dat die Afrikaanse en Franse vertalers elke rympie as 'n individuele teks beskou het en nie deurgaans dieselfde vertaalstrategieë op al hulle vertalings toegepas het nie. Laasgenoemde maak dit byna onmoontlik om konkrete afleidings te maak oor die individuele vertaalstrategieë wat deur die onderskeie vertalers toegepas is in hulle vertalings van eiename. Wat wél met sekerheid gesê kan word, is dat al die vertalers op 'n gegewe oomblik van een van vyf vertaalstrategieë gebruik gemaak het (sien 3.3.2.3.1.6.), naamlik direkte oordrag (4.2.1.1.), naturalisering (4.2.1.2.), herskrywing (4.2.1.3.), informatiewe vertaling (4.2.1.4.) en toevoeging (4.2.1.5.).

4.2.1.1. Die direkte oordrag van eiename

Daar is slegs twee Afrikaanse vertalers wat van direkte oordrag gebruik gemaak het, naamlik E.P. du Plessis en Daniel Hugo (sien vb. 63 en vb. 64). Du Plessis het gebruik gemaak van dié vertaalstrategie in sy Afrikaanse vertaling van "Tweedledum and Tweedledee", wat in Anthony Lupatelli (illustreerder) se *101 Rympies* (1976) verskyn (vb. 63). Hoewel mens kan argumenteer dat Du Plessis die eiename Tweedledum en Tweedledee onveranderd in die doeltteks oorgedra het omdat dié twee karakters, danksy André P. Brink se vertalings *Die avonture van Alice in Wonderland* (1965), reeds bekend was in die Afrikaanse sisteem (sien De Roubaix, 2009), sou Du Plessis dié name maklik kon domestikeer omdat dit nie die rymskema van die bron- of doeltteks beïnvloed nie. Dit is ook interessant dat die naam Tweedledee twee keer in die bronteks herhaal word, terwyl Du Plessis die naam Tweedledum twee keer herhaal:

Voorbeeld 63

Tweedledum and Tweedledee
Agreed to have a battle,
For Tweedledum said **Tweedledee**
Had spoiled his nice new rattle.
(Lupatelli [ill.], 1975: 41)

Tweedledum en Tweedledee
het besluit om te baklei
want hulle het oor **Tweedledum**
se rammelaar gestry.
(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 41)

Du Plessis het ook, nes Daniel Hugo, van direkte oordrag gebruik gemaak in sy Afrikaanse beryming van "Tom, Tom, the piper's son" (vb. 64)³⁵⁷. Hoewel *Tom* as 'n Afrikaanse naam

³⁵⁷ Die verwysing na 'pyper' is weggelaat in die beryming wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn. In dié beryming verander *Tom* in *Piet van der Pol* om eindrym te bewerkstellig: "*Die stout seun, **Piet van der Pol**, / het 'n vark gesteel en weggehol. / Maar die vark glip uit sy arms uit, / En **Piet van der Pol** huil lank en luid*" (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 59).

beskou kan word, is Du Plessis en Hugo se besluit om die eienaam net so in hulle doeltekste oor te plaas effens verwarrend, aangesien die assonansie wat die naam in die bronteks bewerkstellig, in die vertalings verlore gaan en dit in beide gevalle moontlik en maklik sou wees om die naam te vervang met 'n naam wat dieselfde of 'n soortgelyke funksie bewerkstellig. Byvoorbeeld, indien Du Plessis *Tom* met *Thys* vervang het, sou die assonansie nie in die doelteks verlore gaan nie (*Thys, Thys, pypseun*) en indien Hugo *Tom* met *Koos* sou vervang, sou die gebruik van alliterasie kompenseer vir die verlies aan assonansie (*Koos, die stout kind van 'n kneg*):

Voorbeeld 64

Tom, Tom the piper's son,
Stole a pig and away did run.
The pig was eat, and **Tom** was beat,
And **Tom** went crying down the street.
(Scarry [ill.], 1992: 15)

Tom, Tom, pypseun,
steel 'n vark en hardloop heen.
Tom eet die vark en hy kry pak
met sy pa se varkleerplak.
(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 30)

Tom, die stout kind van 'n kneg,
steel 'n vark en hardloop weg.
Hy eet die vark en kry toe pak;
Tom tjank nou en vryf sy sitvlak.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 15)

Die vertaler Henri Parisot, wat hoofsaaklik van domestikering as vertaalstrategie gebruik gemaak het, se besluit om in sy Franse vertaling van “Mary, Mary, quite contrary” die eienaam *Mary* net so oor te dra na die doelteks is net so vreemd, aangesien die naam nie die rymskema, alliterasie óf inhoud van die doelteks beïnvloed nie, terwyl dit in die bronteks spesifiek gebruik word om binnerym te bewerkstellig (vb. 65)³⁵⁸. Indien Parisot *Mary* met 'n Franse naam sou vervang wat met ‘fille’ rym (bv. *Lili*), sou dit moontlik wees om die binnerym te behou:

Voorbeeld 65

Mary, Mary, quite contrary,
How does your garden grow?
With silver bells and cockle shells,
And pretty maids all in a row.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 118)

Mary, Mary, contrariante fille,
Comment de ton jardin poussent les fleurs si belles?
Avec leurs clochettes d'argent et leurs coquilles
Et leur rangée d'aimables demoiselles.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Eliza Gutch, wat hoofsaaklik van vervreemding as vertaalstrategie gebruik gemaak het, het weer die Engelse eienaam *Mary* met 'n Franse ekwivalent *Marie* vervang. Laasgenoemde maak sin omdat dit haar in staat gestel het om binnerym te bewerkstellig (sien vb. 61). Mens sou kon argumenteer dat die oordrag van die eienaam *Mary* ook binnerym in Parisot se vertaling sou bewerkstellig omdat Franssprekende lesers die naam op dieselfde wyse sal uitspreek as die Franse ekwivalent *Marie*. Die teks is egter hoofsaaklik met 'n

³⁵⁸ Dit is egter die enigste geval waar Parisot van direkte oordrag as vertaalstrategie gebruik maak.

Engelssprekende doelgehoor in gedagte geskep en dit is onwaarskynlik dat 'n Engelssprekende persoon die naam op die Franse manier sal uitspreek. Dit is ook belangrik om in ag te neem dat Gutch se besluit om die naam *Mary* foneties aan te pas, geen invloed op die skopos van die doeltteks het nie omdat Engelssprekende kinders die rympie nogtans maklik sal eien. Jong Engelssprekende doelttekslesers sal ook Gutch se vertaling van “Old King Cole” maklik herken omdat sy die koning se van *Cole* net so uit die bron- in die doeltteks oorgedra het. Die gebruik van direkte oordrag stel Gutch in staat om (d.m.v. alliterasie en assonansie) 'n soortgelyke klankbindende effek in die doel- as in die bronteks te bewerkstellig (vb. 66):

Voorbeeld 66

Old King **Cole**³⁵⁹
Was a merry old soul,
And a merry old soul was he;
He called for his pipe,
And he called for his bowl,
And he called for his fiddlers three.

Every fiddler he had a fiddle,
And a very fine fiddle had he;
Oh, there's none so rare
As can compare
With King Cole and his fiddlers three.
(Briggs [ill.], 2010: 155)

Le Roi **Cole**, de ce pays,
Était camarade gai,
Un camarade gai ce roi;
Il demanda sa pipe, il demande sa coupe,
Il commanda ses violons trois.

Chacun de ces hommes avait un violon,
Un bon violon à soi.
Crin-crin-crin firent les violons!
Oh! qui est si rare –
Au monde je les compare –
Que le Roi Cole et ses joueurs trois?
(Gutch [vert.], 1922: 28)

Gutch het ook van direkte oordrag gebruik gemaak in haar vertaling van “Old Mother Hubbard”, getiteld “La vieille mère Hubbard”, omdat dit haar in staat gestel het om 'n rymende koeplet te skep wat in vorm en inhoud identies is aan die bronteks (vb. 67):

Voorbeeld 67

Old Mother **Hubbard**³⁶⁰
Went to the cupboard,
To fetch her poor dog a bone;
But when she got there
The cupboard was bare
And so the poor dog had none.
[...]
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 66)

La vieille Mère **Hubbard**
S'en alla au placard
Pour trouver un os pour son chien:
Elle regarda partout
Il n'y en avait pas bout,
Aussi la pauvre bête n'eut rien.
[...]
(Gutch [vert.], 1922: 54)

³⁵⁹ *King Cole* is ook in Frans vertaal deur Henri Parisot as *Le Roi la Tulipe* (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.). In Pieter W. Grobbelaar se vertaling heet die jolige koning ou *Koning Jan* (Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 12) in Philip de Vos se beryming verander sy naam in ou *Koning van Klou* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 87). Dié drie gedomestikeerde vertalings is net so klankryk soos die bronteks en wemel van alliterasie en assonansie.

³⁶⁰ *Old Mother Hubbard* is deur Henri Parisot vertaal as *la vieille Mère Dubuffet* (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.) en deur Hugh Latham verander na *la vieille Mère Hubard* (Latham [vert.], 1964: n.pag.). In William Versfeld se Afrikaanse vertaling is haar naam *Juffer Van As* (Versfeld [vert.], Grobbelaar, 1973: 127), in die beryming wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, verander haar naam na *Mamma Kalbas* (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 114). In Leon Rousseau se vertaling staan sy bekend as *Mamma Lafras* (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 21) en in Philip de Vos en Daniel Hugo se vertalings heet sy *Moeder van As* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 107 en Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 34-35).

4.2.1.2. Die naturalisering van eiename

Eiename wat genaturaliseer word, word foneties aangepas by die doelsisteem, soos *Mary*, wat in Eliza Gutch se Franse vertaling en Philip de Vos se Afrikaanse vertaling van “*Mary, Mary, quite contrary*” verander na *Marie*³⁶¹ (Gutch [vert.], 1922: 14 en Scheffler [ill.] en De Vos [vert.], 2007: 102) en *Polly* wat in Philip de Vos en Daniel Hugo se Afrikaanse vertaling van “*Polly put the kettle on*” verander na *Pollie*³⁶² (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 90 en Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 39). Die herskrywing van eiename veronderstel dat ’n karakter van nasionaliteit verander bloot omdat die naam anders gespel en/of uitgespreek word. Laasgenoemde is weens twee redes nie problematies wat betref die vertaling van kinderrympies nie. Enersyds vergemaklik dit vertalers, wat besluit het om van domestikering as algemene vertaalstrategie gebruik te maak, se taak, aangesien hulle nie met ‘nuwe’ name vorendag hoef te kom nie. Andersyds bied dit ’n middeweg vir vertalers wat eintlik op vervreemding as algemene vertaalstrategie besluit het, maar gedwing word om van domestikering gebruik te maak om rymende doelt tekste te produseer (sien 4.2.1.). Eliza Gutch, Hugh Latham en Henri Parisot het byvoorbeeld in sekere vertalings van fonetiese herskrywing gebruik gemaak om eindrym te bewerkstellig en die uitspraak van vreemde name, soos *Miss Muffet*³⁶³ en *Humpty Dumpty*, in Frans te vergemaklik (vb. 68 en 69):

Voorbeeld 68

<p>Little Miss Muffet Sat on a tuffet, Eating her curds and whey; There came a big spider, Who sat down beside her And frightened Miss Muffet away. (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 91)</p>	<p>Petite Mademoiselle Mouffet S’assit sur un touffet, Et là son lait caillé elle mangea Une araignée s’introduisit, À son côté se mit Et Mademoiselle se dérangea. (Gutch [vert.], 1922:12)</p>	<p>Mademoiselle Mouffue, Sur l’herbe touffue, Goûtait son café au lait. Une affreuse araignée, Survenant à côté, L’a rudement épouvantée. (Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p>
---	---	--

Voorbeeld 69

<p>Humpty Dumpty sat on a wall³⁶⁴, Humpty Dumpty had a great fall; All the King’s horses and All the King’s men Couldn’t put Humpty together again. (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 91)</p>
--

³⁶¹ In Philip de Vos se Afrikaanse vertaling en Hugh Latham se Franse vertaling van “*Mary had a little lamb*” verander *Mary* ook in *Marie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 63 en Latham [vert.], 1964: n.pag.).

³⁶² In Daniel Hugo se vertaling verander *Sukey* ook in *Soekie* (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 39), terwyl Philip de Vos dit vervang met *Sussie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 90). In E.P. du Plessis se vertaling van dié rympte verander *Polly* in *Sannie* en *Sukey* in *Annie* (Du Plessis [vert.], Lupatelli [ill.], 1975: 35).

³⁶³ *Little Miss Muffet* is ook deur Henri Parisot in Frans vertaal as *la petite demoiselle Faidherbe* (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.). In die vertaling wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn heet sy *Griet* ‘van my oom’ (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 114), terwyl sy in William Versfeld se Afrikaanse vertaling bekendstaan as *Griet van der Poel* (Versfeld [vert.], in Grobbelaar, 1973: 42). Leon Rousseau het haar *Marietjie de Kol* gedoop (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 32), Philip de Vos het haar naam verander in *Sarie van As* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 80) en in Daniel Hugo se vertaling heet sy *juffrou Malgas* (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 77).

³⁶⁴ *Humpty Dumpty* is deur William Versfeld in vertaal as *Oompie Doompie* (Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 28) en deur Philip de Vos as *Hompie Kedompie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 52).

Humpti-Dumpti à cheval sur un mur:
Humpti-Dumpti fit une chute dure;
 Tous les destriers, les hallebardiers
 n'arrivaient pas à le rafistoler.
 (Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Heumpty Deumpty, perché au haut d'un mur,
Heumpty Deumpty s'est cassé la figure;
 Tous les chevaux du Roi,
 Tous les soldats du Roi
 N'ont pu le relever et le remettre droit.
 (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

4.2.1.3. Die herskryf van eiename

In sekere Moeder Gans-rympies, soos “I do not like thee, doctor Fell” is die Engelse name die enigste kultuurgebonde verwysing wat in die bronteks voorkom (vb. 70). Die herskrywing van eiename is 'n besonder handige vertaalstrategie omdat doeltekste outomaties gedomestikeer word wanneer eiename met ‘nuwe’ name vervang word wat alombekend is in die doelsisteem (m.a.w. tipiese Afrikaanse of Franse eiename). Dié vertaalstrategie is uiters doelmatig wanneer vertalers daarna streef om vertalings te skep wat soos selfstandige tekste in die doelsisteem funksioneer en word veral in die Afrikaanse vertalings aangetref:

Voorbeeld 70

I do not like thee, **Doctor Fell**,
 The reason why I cannot tell;
 But this I know, and know full well,
 I do not like thee, **Doctor Fell**.
 (Scarry [ill.], 1992: 27)

Ek verpes jou, **dokter Nel**,
 hoekom, mag ek nie vertel;
 ek weet net, ek weet net,
 Ek verpes jou **dokter Nel**.
 (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 27)

Vertalers se besluitneming wat betref die ‘nuwe’ name wat in die doeltekste gebruik word, word nie net beperk tot die nasionaliteit wat aan dié name gekoppel is nie. Die keuse van name word ook deur die verstegniese aspekte (o.a. rymskema, alliterasie en assonansie) en inhoud van die rympies beïnvloed. Laasgenoemde is veral die geval met die enkele Franse vertalings waarin dié vertaalstrategie gebruik is, soos John Roberts se vertaling van “Little Boy Blue” waar *Boy Blue* met *André* vervang is sodat dit rym met ‘blé’ (Roberts, 1871: 37) en *Bo-Peep* met *Dudu* sodat dit rym met ‘perdu’ (Roberts, 1871: 15)³⁶⁵. In sy vertaling van “Pretty Kate” het Roberts weer die eienaam *Kate*³⁶⁶, wat ook in die Franse sisteem bestaan (*Kate*, *Katy*, *Cathi*), met *Catherine* vervang omdat dit hom in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig (vb. 71):

³⁶⁵ John Roberts se besluit om die karakter in “Little Tom Tucker” se naam met *Lulu* vervang, maak egter nie sin nie omdat dit geen ooglopende funksie dien nie. Dit bewerkstellig nie alliterasie, assonansie óf eindrym nie en wek die indruk dat die karakter skielik van geslag verander, hoewel die gebruik van voornaamwoorde en inhoud van die rympe duidelik aandui dat dit nie die geval is nie: “**Cher Lulu** ne soupe / Qu’après un refrain; / Puis on lui découpe / Du beurre et du pain: / Le coupera-t-il / Sans couteau ni lamé? / Se mariera-t-il / sans **petite femme**?” (Roberts [vert.], 1871: 49). Interessant genoeg is E.P. du Plessis se gebruik van die naam *Anke-Spanke Spinnekop* in sy vertaling van “Incy, wincy, spider” net so verwarrend omdat *Anke* soos ’n meisienaam klink, maar die rympe oor ’n mannetjiesspinnekop handel: “**Anke-Spanke Spinnekop** / klim rats teen die balie op. / Die reën kom af en plas **hom** nat, / toe laat **Anke-Spanke** spat. / Die son kop uit en skyn **hom** droog, / toe klim **Anke** weer daar hoog” (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 28).

³⁶⁶ In die verskillende weergawes van dié rympe word *Kate* vervang met *Curly Locks* (Briggs [ill.], 2010: 156) en *Pussy cat* (Scarry [ill.], 1992: 87). In die vertaling van dié rympe wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, is *Curly Locks* vertaal as *Krullebol* (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 78). Eliza Gutch het *Curly locks* weer vertaal as *Tête-frisée* (Gutch [vert.], 1922: 34) en Daniel Hugo het *Pussy cat* vertaal as *Katjielief* (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 87).

Voorbeeld 71

Pretty **Kate**, pretty **Kate**, wilt thou be mine?
Thou shalt neither wash dishes nor yet feed the swine,
But sit on a cushion and sew a fine seam,
And live upon strawberries, sugar, and cream.
(Roberts, 1871: 60)

Si tu veux m'épouser, tu n'iras, **Catherine**,
Ni parmi les cochons, ni même à la **cuisine**;
Mais tu prendras ton aise, et tes chiffons coudras,
Et de sucre, de crème, et de fraises vivras.
(Roberts [vert.], 1871: 61)

Vergelyk ook die verskillende Afrikaanse en Franse vertalings van “Jack and Jill” (vb. 72). In teenstelling met deskriptiewe eiename soos *Simple Simon* en *Curly Locks* (vergelyk 4.2.1.4.), onthul die name *Jack* en *Jill* niks omtrent die karakters behalwe hulle geslag en nasionaliteit nie en is die eienaam *Jill* gekies omdat dit allitereer (*Jack* en *Jill*) en rym met ‘hill’. Die onderskeie vertalers het dié name vervang met Afrikaanse en Franse name wat dieselfde funksies in die doeltekste vervul: dit is klankbindende (assonerende en/of allitererende) rymwoorde:

Voorbeeld 72

Jack and Jill went up the hill
To fetch a pail of water;
Jack fell down and broke his crown,
And Jill came tumbling after.
(Scheffler [ill.], 2006: 54)

Jean et Jeanne sur la montagne
Un seau d'eau douce cherchèrent;
Jean tomba, la tête cassa,
Jeanne culbuta derrière.
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Martin et Martine
Montaient la colline
Remplir un seau à la source;
Martin roula, pauvre être,
et se cassa la tête,
Et Martine le suivit dans sa course.
(Gutch [vert.], 1922: 40)

Jeanne et Jeannot
Par le coteau
Au puits portaient leur seau;
Hélas! Jeannot tomba,
Le crane se cassa,
Et Jeanne après rou-rou-roula.
(Roberts [vert.], 1871: 13)

Griet en Pieter met 'n watergieter³⁶⁷,
klim die berg op 'n draf,
maar Pieter gly en Griet daarby –
hul kom bolmakiesie weer af.
(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 29)

Wat besonder interessant is, is dat sowel John Roberts as William Versfeld in hulle strewende na eindrym besluit het om die oorspronklike volgorde van die name om te ruil. Laasgenoemde beteken egter nie dat hulle ontrou is aan die inhoud (storielyn) van die bronteks nie, aangesien dit steeds die manlike karakters (*Jeannot* en *Pieter*) is wat seerkry. Philip de Vos het ook die karakters se name herskryf, maar die assonerende name wat hy gekies het (*Jan* en *San*) beïnvloed nie die rymskema van die rympie nie (vb. 73). *San* verrig

³⁶⁷ Hoewel *Griet* en *Pieter* geen ooreenkoms van medeklinkers toon nie, bewerkstellig dit assonansie en allitereer dit wél met ‘watergieter’. Dié vertaling, wat in Anthony Lupatelli se *101 Rympies* (1976) verskyn, is 'n gewysigde weergawe van Versfeld se oorspronklike beryming, wat nie heeltemal so metries is nie: *Griet en Pieter / met 'n watergieter, / hulle klim die berg op 'n draf. / Maar Pieter gly / en Griet daarby - / hulle bollemakiesie weer af* (Versfeld [vert.], in Grobbelaar, 1973: 36).

ook 'n stilistiese funksie, aangesien die medeklinker 's' deurgaans in die doelteks weerklink. De Vos het waarskynlik besluit om dié ouderwetse name te gebruik om die doelteks in 'n Afrikaanse konteks te plaas. Dit is ook opvallend dat dié verwerking die minste soos 'n vertaling lees, nie net omdat die taalgebruik so informeel en modern is nie, maar ook omdat De Vos se persoonlike digstyl so sterk deurskemer:

Voorbeeld 73

Jan en **San** stap heuvel op;
hul swaai 'n wateremmer.
Jan slaat neer en maak hom seer,
en nou's hul dag belemmer.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 54)

In enkele gevalle kan vertalers se strewe na rymwoorde hulle naamkeuse negatief beïnvloed. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Daniel Hugo se vertaling van "Georgie Porgie, pudding and pie" (vb. 74). Hugo se besluit om *Georgie* met *Markie* te vervang bloot sodat dit met 'varkie' rym kan as 'n tipe rymdwang beskou word, aangesien dié naam nie as 'n tradisionele Afrikaanse naam beskou word nie en waarskynlik ter wille van binnerym gebruik is. Dié seunsnaam kan jong doeltekslesers ook verwar omdat kinderrympies spesifiek vir voordrag geskep word en *Markie* presies soos die Afrikaanse meisienaam *Martjie* uitgespreek word. Hoewel dit sou sin maak om na die afvallige karakter as 'n 'varkie' te verwys, word dit in dié geval letterlik bedoel, aangesien die rympie vergesel word van 'n illustrasie van 'n varkie in 'n matroospak omring deur snikkende soggies (vb. 75). Dié argument word ondersteun deur Hugo se gebruik van die uitdrukking 'vuil uil' om na die karakter se ongewenste gedrag te verwys:

Voorbeeld 74

Georgie Porgie, pudding and pie,
Kissed the girls and made them cry;
When the boys came out to play,
Georgie Porgie ran away.
(Scarry [ill.], 2007: 30)

Markie, die varkie, die vuil uil,
soen al die meisies op hul snoete.
Toe hy sien hoedat hulle huil,
maak **Markie** hom gou uit die voete.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 30)

Voorbeeld 75



"Markie, die varkie"
(Scarry [ill.], 2009: 30-31)

Richard Scarry se illustrasies het nie net Hugo se vertaling van “Georgie Porgie, pudding and pie” beïnvloed nie, maar ook sy verwerkings van o.a. Jack be nimble³⁶⁸, “Wee Willie Winkie”³⁶⁹ en “Jack Sprat” (sien ook 4.2.1.5.). *Jack* het in *Muis* verander (vb. 76), hoewel Scarry se illustrasie ’n hasie uitbeeld! *Willie Winkie* is met *Manie Muis* (vb. 77) vervang en *Jack Sprat* met *Kallie Kat* (vb. 78) omdat die karakters onderskeidelik as ’n muis en ’n kat uitgebeeld word³⁷⁰:

Voorbeeld 76



“Muis is ’n rakker”
(Scarry [ill.], 2009: Titelblad)

Jack, be nimble,³⁷¹
Jack, be quick,
Jack, jump over
The candlestick.
(Scarry [ill.], 2007: Titelblad)

Muis is ’n rakker,
Muis is ’n grappemaker
wat op en wakker
spring oor ’n kers en blaker.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: Titelblad)

Voorbeeld 77



“Maniese Manie Muis ”
(Scarry [ill.], 2009: 88)

Wee **Willie Winkie** runs through town,
Upstairs, downstairs, in his nightgown;
Rapping at the windows, crying through the lock,
Are the children all in bed, for it's eight o'clock?
(Scarry [ill.], 2007: 88)

Maniese **Manie Muis** hardloop deur die hele dorp,
straattoep en straataf met sy gestreepte slaapmus op.
Hy klop aan die ruite, hy roep deur die sleutelgat:
“Is die kinders al bed toe? Dis ’n minuut voor agt!
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 88)

³⁶⁸ In E.P. du Plessis se vertaling is die naam *Jack* vervang met *Vaaltyn* (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 16).

³⁶⁹ *Willie Winkie* is onderskeidelik in E.P. du Plessis en Philip de Vos se Afrikaanse berymings vervang met *Willie Wakker* (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 59) en *Willie Walie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2006: 124) sodat die alliterasie op dieselfde klinkers as in die bronteks val. In die beryming wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, staan *Wee Willie Winkie* net bekend as ‘die burgerwag’: “*Dis slaapyd!*” roep die **burgerwag** / en hardloop deur die stad. / Die toringklok staan al op ag; / Die Klaas Vakie is op pad” (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 59).

³⁷⁰ Elizabeth van der Merwe se vertalings is sonder twyfel die meeste deur illustrasies beïnvloed. Van der Merwe se Afrikaanse berymings verskil soms só drasties van die brontekste, dat mens nie beseft dat jy met ’n herskrywing (en nie ’n outentieke teks) te make het nie. Mens sou byvoorbeeld nooit kon raai dat “Die pruimboomkat” wat in Anthony Lupatelli (illustreerder) se *101 Rympies* (1976) verskyn eintlik op “Diddley, diddley, dumpty” gebaseer is nie: “Die **pruimboomkat** lag lekker breed / asof hy van ’n ietsie weet / wat ek en jy nie mooi kan snap nie. / Sal jy nie jou geheim verklap nie? / Ag, toe jong, wat, ou **pruimboomkat!**” (Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 54). Die verwysing na ’n ‘pruimboom’ is die enigste ooreenkomst tussen Van der Merwe se beryming en die bronteks: “Diddley, diddley, dumpty. / The cat ran up the **plum tree**; / Half a crown / to fetch her down, / Diddley, diddley, dumpty” (Lupatelli [ill.], 1975: 54).

³⁷¹ Philip de Vos se vertaling is ook deur Axel Scheffler se illustrasie van dié rympie beïnvloed. In Scheffler se illustrasie is ’n hond (Jack) en sy baas besig om ’n groepie kinders met toertjies te vermaak: “Bring ’n kers / en bring ’n ring. / **Woef** gaan oor die blaker spring” (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 116).

Voorbeeld 78



“Kallie Kat”
(Scarry [ill.], 2009: 52)

Jack Sprat could eat no fat,
His wife could eat no lean,
And so between them both, you see,
They licked the platter clean.
(Scarry [ill.], 2007: 52)

Kallie Kat eet net groente,
sy vrou hou van vleis en deeg;
tussen die vette en die maere
raak die skottels gou-gou leeg.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 52)

E.P. du Plessis het weer besluit om in sy beryming van “Jack Sprat” ’n naam te kies wat die lenige karakter se fisieke voorkoms beskryf, naamlik *Jan Sening* (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 16). Dit is opvallend dat, net soos wat dieselfde eiename oor en oor in die Engelse brontekste gebruik word, sekere Afrikaanse en Franse vertalers keer op keer dieselfde name in hulle doeltekste gebruik. Die algemeenste Afrikaanse seunsnaam *Jan* (*John* in Engels) blyk die gewildste keuse te wees (sien figuur 7), veral wat E.P. du Plessis en Philip de Vos se vertalings betref:

Figuur 7³⁷²

Die algemeenste eiename in Afrikaanse Moeder Gans-vertalings

JAN³⁷³:	Oorspronklike naam en bronteks
Dom Jan & Jan Groentjie (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 13 & Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 86)	Hector Protector In: “Hector Protector”
Jan (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 73)	Slow In: “Come let’s to bed, says Sleepy-Head”
Jan (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 54)	Jack In: “Jack and Jill”
Jan (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 59 & Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 125)	John In: “Diddle, diddle, dumpling”
Jan de Bruin (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 22)	Jerry Hall In: “Jerry Hall”
Jan Salie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 42)	- In: “Baa, baa, black sheep”

³⁷² Wanneer enkele woorde, meer as een uittreksel uit ’n spesifieke bron en/of uittreksels uit verskeie bronne aangehaal word, word dit vir die doel van die studie beskou as ’n ‘figuur’. Daarenteen maak die navorser gebruik van ‘voorbeelde’ wanneer ’n enkele uittreksel en vertalings daarvan, aangehaal word.

³⁷³ Die asterisk (*) langs die Afrikaanse name in figuur 7 en figuur 9 verwys na doeltekste waar vertalers van toevoeging as vertaalstrategie gebruik gemaak het (sien 4.2.1.5.).

Jan Sening (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 16)	Jack Sprat In: "Jack Sprat"
Jan Verwey (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 46)	Jack Sprat In: "Little Jack Sprat"
Janneman (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 41)	Willie Boy In: "Willie Boy, Willie Boy"
Jannie (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 33)	Johnny In: "What can the matter be?"
Jannie van der Berg (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 7)	Georgie Porgie In: "Georgie Porgie, pudding and pie"
Klein Jannie de Groot (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 100)	Tommy Tucker In: "Little Tommy Tucker"
Kromme-Jan* (Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 25)	- In: "There was a crooked man"
Oom Jannie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 27)	- In: "Cock-a-doodle-doo"
Ou Koning Jan (Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 12)	Old King Cole In: "Old King Cole"
Jannetjie de Waal (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 34)	Tommy Stout In: "Ding, dong, bell"
Jannetjie Pan (Opperman [red.], Nel [vert.], 1981: 39)	Georgie Porgie In: "Georgie Porgie, pudding and pie"

Ironies genoeg is die Franse ekwivalent van die naam *Jan* (*Jean*) ook die gewildste naam in Hugh Latham en John Roberts se Franse Moeder Gans-vertalings (figuur 8)³⁷⁴:

Figuur 8
Die mees-gebruikte eiename in Franse Moeder Gans-vertalings

<u>JEAN:</u>	Oorspronklike naam en bronteks
Jean (Latham [vert.], 1976: n.pag.)	Jack In: "The house that Jack built"
Jean (Latham [vert.], 1976: n.pag. & Roberts [vert.], 1871: 13)	Jack In: "Jack and Jill"
Jean Dubois (Latham [vert.], 1976: n.pag.)	Johnny Green In: "Ding, dong, bell"
Jean Dupré (Latham [vert.], 1976: n.pag.)	Tommy Stout In: "Ding, dong, bell"
Jean Leduc (Gutch [vert.], 1922: 21)	John Sprig In: "There was a little man"
Jeannot (Latham [vert.], 1976: n.pag.)	Johnny In: "What can the matter be?"
Jeannot Boboin (Roberts [vert.], 1871: 21)	Jack Horner In: "Little Jack Horner"

³⁷⁴ Die naam *Jean* word nooit deur Parisot gebruik nie en verskyn net in een van Gutch se vertalings (figuur 8).

Ander name wat gereeld in die Afrikaanse vertalings van Moeder Gans se rympies voorkom, hetsy weens naturalisering, herskrywing of toevoeging (sien 4.2.1.5.) sluit in (figuur 9):

Figuur 9
Eiename wat gereeld in Afrikaanse Moeder Gans-vertalings voorkom

Gewilde Afrikaanse name	Oorspronklike naam en bronteks
<u>GRIET:</u>	
Griet* (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 26)	- In: "The farmer in the dell"
Griet (Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 29)	Jill In: "Jack and Jill"
Griet van Schoor* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 27)	- In: "Cock-a-doodle-doo"
Griet (Opperman [red.], Nel [vert.], 1981: 13)	Paul In: "Two little dicky birds"
Griet (van my oom) (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 114)	Miss Muffet In: "Little Miss Muffet"
<u>KOOS:</u>	
Koos Delport (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 8)	Jack In: "The house that Jack built"
Kosie (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 77)	Sleepy-head In: "Come, let's to bed, says Sleepy-Head"
Kosie Kooi (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 95)	Johnny Green In: "Ding, dong, bell"
Kosie Kloek (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 22)	Jack Horner In: "Little Jack Horner"
Kosie Kramer (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 37)	Jack Horner In: "Little Jack Horner"
Kosie (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 41)	Tommy In: "Rain, rain, go away"
<u>MARIE / MARIETJIE:</u>	
Marie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 63)	Mary In: "Mary had a little lamb"
Marie, Marie Jannewarie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 102)	Mary In: "Mary, Mary, quite contrary"
Marietjie de Kol (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 32)	Miss Muffet In: "Little Miss Muffet"
Marietjie Meraaitjie* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 51)	- In: "Rub-a-dub-dub"

PIETER / PIET:

Pieter

(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 29)

Pietertjie du Toit

(Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 34)

Pietertjie du Plooy

(Opperman red., Anon. [vert.], 1981: 35)

Piet du Preez

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 23)

Piet

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 82)

Piet

(Opperman [red.], Nel [vert.], 1981: 13)

Pietman

(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 47)

Piet van der Pol

(Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 59)

Piet van Raal

(Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 95)

Klein-Piet Gous

(Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1973: 39)

Jack

In: "Jack and Jill"

Johnny Green

In: "Ding, dong, bell"

Johnny Green

In: "Ding, dong, bell"

Poll Parrot

In: "Little Poll Parrot"

Paul

In: "Two little dicky birds"

Peter

In: "Two little dicky birds"

Peter

In: "Peter, Peter, pumpkin eater"

Tom

In: "Tom, Tom the piper's son"

Tommy Stout

In: "Ding, dong, bell"

Simple Simon

In: "Simple Simon"

SAN:

Sannie van Schoor

(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 50)

Sannie

(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 35)

San

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 54)

Bo-Peep

In: "Little Bo-Peep"

Sukey

In: "Polly put the kettle on"

Jill

In: "Jack and Jill"

SARIE:

Sarie van As

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 80)

Sarie van Schoor

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 60)

Saartjie

(Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 113)

Miss Muffet

In: "Little Miss Muffet"

Bo-Peep

In: "Little Bo-Peep"

Mary

In: "Mary, Mary, quite contrary"

4.2.1.4. Die informatiewe vertaling van eiename

Die meeste eiename wat in Moeder Gans se kinderrympies voorkom, is nie beskrywend van aard nie en is bloot gebruik omdat dit tradisionele name is wat maklik as rymwoorde ingespan kan word. Die enkele eiename wat wél iets omtrent die karakters se voorkoms en/of geaardheid verrai, is in die meeste Afrikaanse en Franse berymings vertaal sodat die name in die versvertalings dieselfde beskrywende funksie kan bewerkstellig, soos Hector Protector ("Hector Protector"), wat deur Daniel Hugo vertaal is as Werner die Beskermer

(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 72) en deur Philip de Vos as Jan Groentjie³⁷⁵ (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 86), Curly Locks (“Curly Locks, Curly Locks, wilt thou be mine?”) en Pussy³⁷⁶ (“Pussy cat, Pussy cat, where have you been?”), wat deur Eliza Gutch vertaal is as onderskeidelik *Tête-frisée* (Gutch [vert.], 1922: 34) en *Minette* (Gutch [vert.], 1922: 20). Dit is opvallend dat die Franse vertalers direkte vertalings van dié name geskep het³⁷⁷, terwyl die Afrikaanse vertalers eerder met idiomatiese vertalings vorendag gekom het. Byvoorbeeld, Henri Parisot het *Simple Simon* direk in Frans vertaal as *Simon le Simplet*, hoewel dit beteken dat die binnerym wat in die bronteks verskyn in die doeltteks verlore gaan. E.P. du Plessis en Philip de Vos kon egter die oorspronklike binnerym behou deur die astrante domkop-karakter *Dommerik die Stommerik* te doop (sien vb. 79)³⁷⁸. Daniel Hugo kon ook die binnerym in sy vertaling behou deur *Simple Simon* met *Rare Rakker* te vervang. Die eienaam *Rakker* is wel deskriptief van aard omdat dit na die kansvatter se ondeunde, onnutsige geaardheid verwys³⁷⁹, maar die eienskap van onnoselheid, wat belangrik is in die konteks waarin die storie vertel word, gaan verlore in Hugo se vertaling (vb. 79):

³⁷⁵ Philip de Vos se naamkeuse is gebaseer op die eerste versreël van dié rympte: “*Hector Protector dressed all in green [...]*” (Scheffler [ill.], 2006: 86).

³⁷⁶ Hugh Latham het ook in sy vertaling van “Ding, dong, bell” die troetelnaam *Pussy*(cat) met *Minette* vervang (Latham [vert.], 1964: n.pag.). In die Franse spreektaal word daar ’n onderskeid getref tussen ’n ‘minette’ (wyfiekat) en ’n ‘minet’ (mannetjieskat), terwyl die Afrikaanse troetelname ‘katjie’, ‘kietsie(kat)’ en ‘kietiekat’ vir beide geslagte gebruik word. Wat egter interessant is, is dat E.P. du Plessis in sy vertaling van “I love little pussy” die ‘katjie’ se geslag verander het: “*Ek is lief vir katjie / sy pels is so sag, / hy maak my so vrolik dat ek sommerk lag [...]*” (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 51). Sekere Afrikaanse vertalers het ook met idiomatiese vertalings vir *Pussy* (cat) vorendag gekom, soos *Katertjie Kat* (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 78), *Katjielief* (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 71 & 87) en *Kiets* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 70). Ander het weer troetelname vir diere gebruik hoewel dit nie in die bronteks voorkom nie, soos Pieter W. Grobbelaar wat in sy vertaling van “There was a crooked man” (“Kromme-Jan”) die verwysing na die ‘skewe kat’ (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 50) met die eienaam *Kiets* vervang het (Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 24). Die teenoorgestelde word egter ook waargeneem. Leon Rousseau en E.P. du Plessis het byvoorbeeld in hulle vertalings van onderskeidelik “Ding, dong, bell” (“Die kat is in die dam”) en “Six little mice sat down to spin” (“Ses klein muisies”) die troetelnaam *Pussy* met ‘kat’ vervang om te verhoed dat die metriese patroon van die doelttekste ontwrig word (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 34 en Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 55).

³⁷⁷ Hugh Latham en Eliza Gutch se vertalings van “To bed, to bed, says Sleepy-Head” is ’n uitsondering. Hoewel die karakters *Sleepy-Head* en *Slow* direk vertaal is as *Endormi* en *Lente*, is *Greedy Sot* deur Latham vertaal as *Crève-la-Faim* (‘uitgehonger’) en deur Gutch as *Gourmand* (‘lekkerbek’ en/of ‘gulsig’) (Latham [vert.], 1964: n.pag. en Gutch [vert.], 1922: 31). In die vertaling wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, verskyn slegs twee karakters en is die beskrywende name vervang met die eienaam *Kosie* en *Jan* (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 73). In Leon Rousseau se Afrikaanse beryming wat in ’n vingerrympie verander, is daar vyf karakters, naamlik *Duimelot*, *Lekkepot*, *Langegeap*, *Korteknaap* en *Pinkie* (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 59).

³⁷⁸ *Dommerik, die Stommerik* is ’n idiomatiese vertaling. Volgens die *Pharos tweetalige woordeboek* (2005) is die direkte vertaling van *Simple Simon* in Afrikaans *Jan Pampoen*.

³⁷⁹ Philip de Vos verwys ook na dié karakter as ’n klein ‘rakker’, maar aangesien dit met kleinletters geskryf word, is dit ’n beskrywing eerder as ’n eienaam: “*Kleine rakker kry ’n bakker / onder in die vlei. / Sê die rakker vir die bakker: / Gee my ’n pastei! / Vra die bakker vir die rakker: / Hoeveel gee jy my? / Sê die rakker: Ek het niks / en sal maar honger bly!*” (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 101). Laasgenoemde is ook die geval met Eliza Gutch en Leon Rousseau se vertalings van *Little Boy Blue* as ‘petit gars bleu’ en ‘blou wagttertjie’. Gutch en Rousseau se gebruik van kleinletters impliseer dat dit eerder om ’n beskrywing as ’n naam handel. Die verwysing na die klein beuelblasertjie wat ’n blou uniform dra en geroep word om die lui skaap- en beeswagter wakker te maak gaan verlore in sowel Philip de Vos as Daniel Hugo se vertalings, aangesien daar geïmpliceer word dat die beuel aan die slaapsugtige skaapwagter behoort (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 40 en Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 9).

Voorbeeld 79

Simple Simon met a pieman³⁸⁰
 Going to the fair;
 Says **Simple Simon** to the pieman,
 Let me taste you ware.
 Says the pieman to **Simple Simon**,
 Show me first you penny;
 Says **Simple Simon** to the pieman,
 Indeed I have not any.
 (Barnes-Murphy, 2009: 96)

Simon le Simplet rencontra un marchand
 De petits pâtés, qui s'en allait à la foire;
Simon le Simplet dit au marchand de pâtés:
 Laissez-moi goûter votre marchandise.
 Le marchand d'pâtés dit à **Simon le Simplet**:
 Montrez-moi d'abord votre dime;
Simon le Simplet dit au marchand de pâtés:
 À dire vrai je n'ai pas un centime.
 (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Ou **Dommerik, die Stommerik**,
 kom by die kermis aan.
 Hy't hier gemik en daar gemik –
 maar alles laat hy staan.
 Dit was 'n honger **Dommerik**
 wat daarvandaan moes loop:
 Met geld wat in jou sak bly sit,
 kan niemand mos iets koop.
 (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 13)

Rare Rakker sien vir Bakker
 op pad na die feestent toe.
Rare Rakker sê vir Bakker:
 Laat ek 'n pasteitjie proe.
 Bakker sê vir **Rare Rakker**:
 Waar's jou geld, ou flentervent?
Rare Rakker antwoord Bakker:
 In my beursie is g'n sent!
 (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 22-23)

Die direkte vertaling waarvan die Franse vertalers gebruik maak om beskrywende name te vertaal, lei egter nie altyd tot 'n verlies aan rym nie. Hoewel John Roberts byvoorbeeld in sy vertaling van "There was an old woman called Nothing-at-all" die piepklein vroultjie se naam met *Rien-du-tout* vertaal het, kon hy dié direkte vertaling steeds as 'n rymwoord inspan. Philip de Vos moes egter die inhoud van sy vertaling effens aanpas sodat die karakter se naam, wat vertaal is as *Kleintjie*, ook eindrym kon bewerkstellig (vb. 80):

Voorbeeld 80

There was an old woman called **Nothing-at-all**,
 Who lived in a dwelling exceedingly **small**;
 A man stretched his mouth to its utmost extent,
 And down at one gulp house and old woman went.
 (Scheffler [ill.], 2006: 69)

Une ancienne maman, la mère **Rien-du-tout**,
 Une hutte habitait pas plus grand qu'un **chou**;
 Un affreux gourmand d'homme, à la bouchée béante,
 Avala d'un seul coup la hutte et l'habitante.
 (Roberts [vert.], 1871: 19)

³⁸⁰ *Simple Simon* is deur William Versfeld vertaal as *Klein-Piet Gous*: "Klein-Piet Gous / ontmoet 'n smous / wat in die pad afloop. / Toe sê die smous / vir Klein-Piet Gous: / "Wil neef vandag iets koop?" / Sê Piet: "Ek hoop / om iets te koop." / "Kom, maak oop jou pakkie." / Maar teen sy wil / is die smous gekul: / daar's nie geld in Piet se sak nie" Versfeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1973: 39). Eliza Gutch het ook dié rymple vertaal, maar in haar beryming het sy die karakter se naam met 'officier' (offisier) vervang sodat dit rym met 'pâtissier' (bakker): "Un simple **officier**, rencontra un **pâtissier** / qui venait de la foire: / Dit le simple officier au pâtissier - / "Puis-je goûter, donc ce soir?" / Dit le pâtissier au simple officier - / "Montrez-moi vos sous." / Dit le simple officier au pâtissier - / "Je n'en ai pas du tout!" (Gutch [vert.], 1922: 26). Dié vertalings onthul egter niks oor die klein kalant se karakter nie.

Daar was 'n ou tannie, haar voornaam was **Kleintjie**.
 Haar huisie was klein, nog kleiner haar **tuintjie**.
 Daar kom toe 'n jong man – hy gee net een sluk
 en weg is tant Kleintjie sonder dat hy stik.
 (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 69)

4.2.1.5. Die toevoeging van eiename

Wanneer die Engelse brontekste met die onderskeie Afrikaanse vertalings vergelyk word, blyk dit dat die vertalers soms eiename in die doelt tekste gebruik hoewel geen name in die oorspronklike kinderrympies voorkom nie (vergelyk figuur 7 en figuur 9)³⁸¹. Dié tipe manipulasie word weens twee redes toegepas. Enersyds stel dit vertalers in staat om doelt tekste te produseer wat eg Afrikaans is en nie soos vertalings lees nie. Andersyds kan eiename maklik as rymwoorde ingespan word, soos *juffer Viljoen* wat rym met 'skoene' (Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 24) en *Kromme-Jan* wat rym met 'man' (Lupatelli [ill.], Grobbelaar, 1976: 25). Wanneer vertalers te make het met brontekste waarin Engelse aanspreekvorme soos 'boy', 'girl', 'old woman', 'dame' en 'master' verskyn (sien 4.3.6.), is dit nie altyd moontlik om dié woorde te vertaal sonder dat die doelt tekste soos vertalings lees en/of die metriese patroon en rymskema negatief beïnvloed word nie. Indien dié aanspreekvorme egter met tradisionele eiename vervang word wat bekend is in die doelsisteem, word die doelt tekste outomaties gedomestikeer en het vertalers 'n groter verskeidenheid rymwoorde tot hul beskikking. Vergelyk byvoorbeeld Philip de Vos en Daniel Hugo se vertalings van "Hickety, pickety, my black hen"³⁸² (vb. 81). Albei vertalers het van eiename gebruik gemaak hoewel die brontekste geen name bevat nie. De Vos het besluit om nie net die geluid wat 'n hoender maak na te boots nie, maar eerder die hen van 'n naam te voorsien wat dieselfde klanknabootsende effek het, naamlik *Kekkeltye*³⁸³. Hy het ook die Engelse aanspreekvorm 'gentlemen' met 'Jaap en Ben' vervang sodat dit kan rym met 'hen'.

³⁸¹ John Roberts en Eliza Gutch is die enigste Franse vertalers wat ook dié vertaalstrategie gebruik, onderskeidelik in hulle vertalings van "Little girl, little girl" en "Baa, baa, black sheep". Hoewel die meisie in die Engelse brontekste "Little girl, little girl" se naam nooit genoem word nie, heet sy *Charlotte* in John Roberts se vertaling. Roberts het besluit om dié naam as rymwoord in te span: "[...] *Que t'a-t-elle donné, petite Charlotte? / Un joli diamant gros comme ma botte*" (Roberts [vert.], 1871: 31). Eliza Gutch het ook in haar vertaling van "Baa, baa, black sheep" die Engelse aanspreekvorm 'dame' vervang met *Mère Marcelle* omdat dit rym met 'ruelle': "[...] *Une pour le patron, une pour Mère Marcelle / Une pour le mioche qui pleure dans la ruelle*" (Gutch [vert.], 1922: 18).

³⁸² In Richard Scarry [ill.] se weergawe word die byvoeglike naamwoord 'black' vervang met 'fine': "*Hickety, pickety, my fine hen, / She lays eggs for gentlemen; / Gentlemen come every day / To see what my fine hen doth lay. / Sometimes nine and sometimes ten, / Hickety, pickety, my fine hen*" (Scarry [ill.], 1992: 25).

³⁸³ Dit val op dat Philip de Vos gereeld die klanknabootsende nonsenswoorde wat in die Engelse kinderrympies verskyn met eiename in sy Afrikaanse vertalings vervang om eindrym te bewerkstellig. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met sy beryming van "Cock-a-doodle-doo!", waar die onomatopee met *Tant Griet van Schoor* vervang word (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 27), en "Rub-a-dub-dub", waar die nuutskeping met *Marietjie Meraaitjie* vervang word (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 51). Dié strategie is egter by tye onsuksesvol. Byvoorbeeld, De Vos se gebruik van *Marietjie Meraaitjie* in "Rub-a-dub-dub" kan jong lesers verwar, aangesien die rympe oor drie mans handel en Axel Scheffler se illustrasie 'n vierde man uitbeeld wat die vaatjie omstoot waarin die slagter, die bakker en die kersemaker sit (Scheffler [ill.], 2007: 51). Daar is nêrens 'n verwysing na 'n vroulike figuur nie. In teenstelling met De Vos wat nie die Axel Scheffler se illustrasie in ag geneem het tydens die vertaling van "Rub-a-dub-dub" nie, is Daniel Hugo se vertaling van dié rympe weer té veel deur Richard Scarry se illustrasie beïnvloed. In Scarry se illustrasie word die slagter, die bakker en die kersemaker as diere uitgebeeld, wat Hugo geïnspireer het om met die volgende beryming vorendag te kom: "*Rata-tata-tat, / drie kêrels in 'n vat. / En wie kan hulle wees? / Die blokman, die bakker / en 'n groot krokodil wat lees. / Laat hulle sink, al drie daai rakkers!*" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 43).

Hugo het weer van onomatopoeë gebruik gemaak en die verwysing na die ‘deftige here’ (‘gentlemen’) behou, maar het die ‘fine’ hen *Fien* gedoop om eindrym te bewerkstellig³⁸⁴.

Voorbeeld 81

Hickety, pickety, **my fine hen**,
She lays eggs for **gentlemen**;
Gentlemen come every day
To see what my fine hen doth lay.
Sometimes nine and sometimes ten,
Hickety, pickety, **my fine hen**.
(Scheffler [ill.], 2006: 26)

Kekkeltjie, my pikswart hen
lê eiertjies vir **Jaap** en **Ben**.
Jaap en **Ben**³⁸⁵ kom elke dag
en kyk hoeveel op hulle wag:
soms nege, soms tien.
Dié hen moet mos ’n prys verdien!
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 26)

Kêkêlêkê-ê, kekel my hen **Fien**,
sy lê eiers vir almal om te sien.
Drie³⁸⁶ deftige here kom elke dag sê
hoe mooi is die eiers wat sy kan lê:
die een dag nege, die ander dag tien,
Kêkêlêkê-ê, my liewe hen **Fien**.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 25)

Aangesien die Engelse aanspreekvorm ‘master’ (‘baas’) ’n negatiewe konnotasie het in die Afrikaanse sisteem, wat daarteen waak om woorde te gebruik wat moontlik as rassisties diskriminerend geïnterpreteer kan word, het Philip de Vos besluit om die verwysing na die plaaseienaar met ’n eienaam te vervang in sy vertaling van “Baa, baa, black sheep” (vb. 82)³⁸⁷. De Vos het ’n eienaam gekies wat eintlik ’n uitdrukking in Afrikaans is, naamlik *Jan Salie*, wat verwys na ’n doodgewone, valerige vent. Hoewel dit onmoontlik is om dié versvertaling verkeerd te interpreteer en as rassisties af te maak, verander die konteks as gevolg van die aanpassing in verhouding van die karakters; die swart skaap verskaf nie meer die plaaseienaar (sy eienaar) en dié se vrou met wol nie, maar twee vreemde figure, naamlik Jan Salie en sy ma. Hoewel dit sin maak dat De Vos nie in sy beryming die aanspreekvorm ‘sir’ as ‘baas’ vertaal het nie³⁸⁸, was dit onnodig om die verwysing na die plaaseienaar en dié se vrou te verwyder. In ’n sekere mate is De Vos se vertaling niksseggend omdat die storie, in teenstelling met die bronteks, nie binne konteks vertel word nie. Daniel Hugo wat ‘sir’ met ‘oompie’ vervang het, se vertaling is meer geslaagd omdat dit, nes die bronteks, binne konteks vertel word en steeds die verwysing na die ‘boer’ en sy ‘vrou’ bevat (vb. 82). Hoewel dit goed is om polities korrek te wees, ontstaan die vraag ook of dit regtig nodig is om in dié geval van reiniging gebruik te maak omdat die rymplepie oor ’n skaap (en nie ’n mens nie) handel en die woord ‘baas’, nes ‘(ou)nooi’ steeds in Suid-Afrika gebruik word om na ’n

³⁸⁴ Eliza Gutch kon steeds ’n rymende vertaling van dié rymplepie produseer hoewel sy ‘gentlemen’ met ‘messieurs’ vertaal het: “*Ickéty, pickéty, ma poule sûre, / Pond des œufs pour les **messieurs** [...]*” (Gutch [vert.], 1922: 33).

³⁸⁵ In Axel Scheffler se illustrasie verskyn twee deftige mans (Scheffler [ill.], 2007: 26).

³⁸⁶ In Richard Scarry se illustrasie bekijk drie deftig-geklede hane die eiers (Scarry [ill.], 2009: 25).

³⁸⁷ Henri Parisot en Eliza Gutch se direkte vertaling van ‘master’ as ‘patron’ is egter nie problematies nie omdat die Franse woord ‘patron’ nie ’n negatiewe konnotasie het soos die woord ‘baas’ nie (Parisot [vert.], 1976: n.pag. en Gutch [vert.], 1922: 18).

³⁸⁸ In die anonieme weergawe van dié rymplepie wat in Anthony Lupatelli se *101 Rympies* (1976) verskyn, is sowel ‘sir’ as ‘master’ met ‘baas’ vertaal: “*Baba swart skaap, het jy baie wol? / Ja, **Baas**, Ja, **Baas**, drie sakke vol. / Een vir die ounooi en een vir die **baas** / En een vir die seuntjie van Mooiplaas*” (Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 43).

(troetel)dier se eienaar te verwys. Byvoorbeeld, Tienie Halloway se vertaling van die rympie is nie diskriminerend omdat die skaap na sy eienaars as 'baas' en 'nooi' verwys nie (vb. 82):

Voorbeeld 82

Baa, baa, black sheep,
Have you any wool?
Yes **sir**, yes **sir**,
Three bags full;
One for the **master**,
And one for the **dame**,
And one for the little boy
Who lives down the lane.
(Scheffler [ill.], 2006: 42)

Swart skaap, swart skaap,
hoeveel wol het jy?
Baie wol, baie wol,
drie sakke vol.
Drie sakke wol kan jy by my kry.
Een vir my **baas** en een vir my **nooi**,
en een vir die seuntjie wat by my bly.
(Halloway, 1978: 110)

Baa, baa, swart skaap
het jy baie wol?
Ja, **man**, ja **man**,
drie sakke vol:
Een vir **Jan Salie**
en een vir **sy ma**
en een vir die baba
wat kerm en kla.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 42)

Mê, mê, swart skaap,
Het jy nog wol?
Ja, **oompie**, ja,
Drie sakke vol:
Een vir die **boer**,
Een vir sy **vrou**
En een vir die outjie
Wat van breiwerk hou
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 42)

Daniel Hugo se besluit om die eienaam *Dennis* (wat nié as 'n tipiese Afrikaanse naam beskou word nie) as rymwoord te gebruik is sy vertaling van "One misty, moisty morning", getiteld "Op 'n mistige môre", is ook nie geslaagd nie (vb. 83). Hugo het die laaste twee versreëls van die bronteks heeltemal herskryf³⁸⁹ en intertekstuele spel bewerkstellig deur te verwys na die lawwe rympie "*Aangename kennis, my naam is Dennis, en ek speel graag tennis*". Dit is egter te betwyfel of moderne kinders dié rympie ken. Die intertekstuele verwysing kan jong doeltexlesers onnodig verwar, aangesien Richard Scarry se illustrasie twee diere uitbeeld wat mekaar op straat in 'n verlate dorpie ontmoet. Daar is nie 'n tenniskrak, tennissbal, óf tennisbaan in sig nie:

Voorbeeld 83

One misty, moisty morning,
When cloudy was the weather,
I chanced to meet an old man
Clothed all in leather.
Clothed all in leather,
With cap under his chin.
How do you do, and how do you do,
And how do you do again?
(Scarry [ill.], 1992: 18)

Op 'n mistige môre
(dit was mislike weer)
ontmoet ek 'n ou man
met 'n lang jas van leer,
met 'n lang jas van leer
en 'n snaakse kep op sy kop.
Aangename kennis, my naam is Dennis,
speel u ook tennis in hierdie weer?
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 18)

Uit die vergelykende analise van die vertaling van eiename blyk dit dat sowel die Franse as die Afrikaanse vertalers by tye gekritiseer én gekomplimenteer kan word vir die soms

³⁸⁹ Philip de Vos het ook die laaste versreëls effens omskryf in sy vertaling van dié rympie, getiteld "Op 'n mistige môre in Mei". De Vos het egter getrou gebly aan die mnemotegniese funksie van die bronteks (sien 2.2.3.1.4.) deur 'n anaforiese doelteks te skep: "*Op 'n mistige môre in Mei / het ek 'n man ontmoet. / Hy dra 'n pikswart, gitswart jas / met 'n snaakse pikswart hoed. Goeie môre Meneer. / Goeie môre Meneer. / Geniet jou dag. / Sien jou môre weer*" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 14).

vindingryke, soms vreemde name waarmee hulle vorendag gekom het. Dit maak ook sin dat die onderskeie vertalers nie deurgaans dieselfde strategie gebruik het nie, maar eerder elke rympie as 'n individuele teks beskou het en tydens die vertaling op die funksie van die name gefokus het. Die vertalers van die Franse rympies, soos Eliza Gutch, John Roberts en Hugh Latham, wat eintlik van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het, is byvoorbeeld by tye gedwing om name aan te pas en te vervang sodat dit as rymwoorde gebruik kon word, terwyl die Afrikaanse vertalers, met enkele uitsonderings, name gekies en geskep het wat nie net as rymwoorde ingespan kon word nie, maar ook sou bydra tot die berymings se selfstandige bestaan in die doelsisteem. Die gedwonge en doelbewuste domestikering van name in die Afrikaanse en Franse kinderrympies word nie net tot die vertaling van eiename beperk nie, maar word ook in die vertaling van plekname waargeneem (4.2.2.).

4.2.2. Janneman, Janneman, waar gaan jy heen?³⁹⁰

Die vertalers wat vervreemding as algemene vertaalstrategie in die vertaling van kinderrympies toegepas het (o.a. Eliza Gutch en John Roberts), het in 'n mate nog vryheid gehad wat betref die eiename. Sekere name kon byvoorbeeld net so uit die brontekste in die doelt tekste oorgedra word sonder dat die 'vreemde' name die vertalings se rymskema of metriese patroon negatief beïnvloed (sien 4.2.1.). Dieselfde geld egter nie vir die vertaling van plekname nie (sien ook 3.2.2.3.1.5.). Plekname is besonder problematies, aangesien vertalers wat besluit om verwysings na die 'vreemde' in hulle gedigtekste oor te dra³⁹¹, dit slegs kan doen indien die Afrikaanse en/of Franse ekwivalente nie die rymskema en ritme van die vertalings benadeel nie. Byvoorbeeld, sowel Eliza Gutch as Daniel Hugo kon die verwysing na die Britse hoofstad in hulle vertalings van "Pussy cat, Pussy cat" oordra omdat die Franse en Afrikaanse ekwivalente vir *London* (*Londres* en *Londen*) nie die rymskema van die vertalings beïnvloed nie (vb. 84)³⁹²:

³⁹⁰ Dié versreël kom uit Philip de Vos se Afrikaanse vertaling van "Willy Boy, Willy Boy" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 41).

³⁹¹ Hoewel mens kan argumenteer dat sekere rympies geskiedkundige gebeurtenisse herdenk en dat vertalers in dié geval die verwysings na 'vreemde' plekname in hulle doelt tekste moet oordra, is dit belangrik om in gedagte te hou dat die meeste kritici waarsku dat dié tipe interpretasies spekulatief van aard is omdat dit onmoontlik is om te bepaal in watter konteks die rympies tot stand gekom het (sien 2.2.2.).

³⁹² Daniel Hugo se besluit om in dié geval van vervreemding gebruik te maak, berus hoofsaaklik op Richard Scarry se illustrasie van 'n kwaai paleiswag geklee in 'n swart en rooi uniform wat waghou voor Buckinghampaleis. Philip de Vos kon die verwysing na Londen heeltemal verwyder, aangesien Axel Scheffler se illustrasie 'n kat uitbeeld wat 'n muis vang onder 'n koningin se troon: "*Kietsiekat, kietsiekat, waar is jou huis? / Dis onder 'n troon in die koningspaleis. / Kietsiekat, kietsiekat, wat eet jy daar? Lekker vet muis – heeldag aanmekaar!*" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 96). Hugo het waarskynlik ook nie van domestikering gebruik gemaak in sy vertaling van "London Bridge is falling down", getiteld "Londen se brug kantel om", nie omdat Scarry se illustrasie 'n kasteel met 'n wapperende vlag uitbeeld wat baie soos die Union Jack lyk (Scarry [ill.], 2006: 17).

Voorbeeld 84

Pussy cat, Pussy cat, where have you been?
I've been to **London** to look at the Queen.
Pussy cat, Pussy cat, what did you there?
I frightened a little mouse under her chair.
(Scarry [ill.], 1992: 71)

Minette! Minette! d'où viens-tu?
"J'ai été à **Londres**, où la Reine j'ai vu."
Minette! Minette! qu'as-tu fait, dis?
"Sous une chaise j'ai effrayé une petite souris."
(Gutch [vert.], 1922: 20)

Katjief, katjief, waar was jy dan?
In **Londen** waar die nors paleiswag staan.
Katjief, katjief, wat het jy daar gedoen?
Ek het 'n muis laat skrik, toe ek die wag wou soen.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 71)

In teenstelling met die bogenoemde voorbeeld word die oorgrote meerderheid plekname in kinderrympies egter ingespan om binne- en eindrym te bewerkstellig³⁹³. Vertalers wat van vervreemding gebruik wil maak tydens die vertaling van plekname³⁹⁴ en die rymskemas van die brontekste wil reproduseer, moet gevolglik vorendag kom met woorde wat met die Afrikaanse en/of Franse ekwivalente plekname rym. In John Roberts se vertaling van "The King of Ghent"³⁹⁵ is die Franse ekwivalent vir die Belgiese stad byvoorbeeld gebruik, met die gevolg dat die binnerym wat in die eerste versreël van die bronteks verskyn in die doeltteks verlore gaan; Roberts kompenseer egter vir die verlies aan binnerym in die eerste strofe, aangesien hy in die tweede strofe van sy versvertaling binnerym bewerkstellig wat nie in die bronteks verskyn nie (vb. 85):

Voorbeeld 85

The king of **Ghent** went up the hill,
With twenty thousand men;
The king of Ghent came down the hill,
And ne'er went up again.
(Roberts, 1871: 46)

Le roi de **Gand** monte un coteau,
Suivi de ses guerriers sans nombre;
Le roi de **Gand** descend d'en haut,
Et plus jamais ne quitta l'ombre.
(Roberts [vert.], 1871: 47)

In sy vertaling van die limeriek "The old man of Bombay" kon Roberts daarin slaag om die pleknaam wat in die bronteks verskyn in sy vertaling oor te dra sonder dat die rymskema van die doeltteks negatief beïnvloed word, aangesien die spelling van *Bombai* (*Bombay*)³⁹⁶ dieselfde in Engels en in Frans is (vb. 86). Roberts het dit selfs reggekry om 'n woord te gebruik wat met *Bombay* rym, naamlik 'soleil', maar dié rymvonds gaan verlore as gevolg

³⁹³ Aangesien die verskillende verwysings na katedrale en kerke in "Oranges and lemons" (o.a. St Giles, St. Clemens, St. Peters, ens.) ook gebruik word om eindrym te bewerkstellig, het E.P. du Plessis besluit om dit heeltemal weg te laat in sy Afrikaanse beryming (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 56-57).

³⁹⁴ In Eliza Gutch se vertaling van "Magpie" is die verwysing na Frankryk nie problematies nie omdat dit dieselfde gespel word in sowel die bron- as die doeltaal en 'dance' direk in Frans vertaal kon word as 'danse': "*Une pour tristesse; / Deux, seras gai; / Trois disent mariage; / Quatre, quelqu'un né; / Cinq pour un violon; / Six pour une danse; / Sept, vieille Angleterre; / Huit, la belle France*" (Gutch [vert.], 1922: 53). Die feit dat Engeland in Frans vertaal moes word met *Angleterre* is ook nie problematies nie, aangesien die vyfde en die sewende versreëls ook nie in die bronteks rym nie: "*One for sorrow, / Two for mirth; / Three for a wedding, / Four for a boy; / Five for a fiddler, / Six for a dance; / Seven for old England / And eight for France*" (Linn & Stevans, 2003: 610).

³⁹⁵ Daar is verskillende weergawes van dié rymple, o.a. "The King of France" (Opie & Opie, 1951: 206-207), "The King of Ghent" (Roberts, 1871: 46) en "The grand old duke of York" (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 21).

³⁹⁶ Vandag staan dié Indiese hoofstad bekend as *Moembaai* (*Mumbai*).

van sy sinskonstruksie. Hy sou maklik die eindrym wat in die bronteks verskyn, kon behou deur die tweede versreël te verander na “*Qui fumait par un beau soleil*”.

Voorbeeld 86

There was an old man of **Bombay**,
Who was smoking one sun-shiny **day**,
When a bird called a snipe,
Flew away with his pipe,
Which vexed the old man of **Bombay**.
(Roberts, 1871: 32)

Il était un vieux de **Bombay**,
Qui par un beau **soleil** fumait;
Mais voici que maître corbeau
Enlève la pipe, oh! oh! oh!
C’qui fâcha le vieux de **Bombay**.
(Roberts [vert.], 1871: 33)

Roberts se vertaling van die limeriek “The old man of Tobago” is ’n besonder interessante geval (vb. 87). Met die eerste indruk blyk dit dat Roberts ’n spelfout gemaak het deur *Tobago* met *Tabago* te vervang, veral omdat beide plekname met ‘gruau’ rym en dit dus nie nodig was om die pleknaam foneties aan te pas nie. Tog bestaan albei plekke. *Tobago* is ’n eiland tussen Grenada en Trinidad in die Karibiese See wat bekend is omdat daar beweer word dat Daniel Defoe se avontuurroman *Robinson Crusoe* (1917) op dié tropiese eiland afspeel (O’Keefe, 2001: 326), terwyl *Tabago* deel is van die feitlik onbekende Salomonseilande naby Papua Nieu-Guinee:

Voorbeeld 87

There was an old man of **Tobago**,
Who lived on rice, gruel, and **sago**;
Till much to his bliss
His physician said this,
‘To a leg, sir, of mutton you may go.’
(Roberts, 1871: 22)

Il était un vieillard jadis à **Tabago**,
Qui vivait de sagou, de riz, et de **gruau**;
Mais le docteur, ô joie! un beau jour dit ce mot,
‘Nous changerons tout ça, monsieur, pour un gigot.’
(Roberts [vert.], 1871: 23)

Hoewel Roberts daarin slaag om ’n direkte vertaling te skep wat rym is dié vertaling weens twee redes problematies. Eerstens het Roberts die verwysing na die bekende Karibiese eiland vervang met ’n verwysing na ’n onbekende dorpie op ’n eiland aan die ander kant van die aardbol. Tweedens kan sy vertaling van die vyfreëlige versie (aabba) nie as ’n limeriek geklassifiseer word nie omdat die doelteks uit vier versreëls bestaan en die rymsekema nie langer met dié van ’n limeriek ooreenstem nie (aabb).

Aangesien die vertaling van plekname so ingewikkeld is, is dit verstaanbaar dat die vertalers wat op vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie besluit het (Eliza Gutch en John Roberts), rympies met plekname probeer vermy het. Slegs twee van die 36 rympies in Eliza Gutch se versversameling en drie van die 27 rympies wat John Roberts vertaal het, bevat plekname. Selfs Hugh Latham, wat daarna gestreef het om gedomestikeerde doelt tekste te skep, het nie een enkele rympie vertaal waarin ’n pleknaam verskyn nie. Dié vertalers kon besluit om rympies met plekname uit hulle versversamelings te laat omdat hulle nie vertalings van reeds bestaande versbundels geskep het nie, maar self rympies geselekteer

en gebundel het. Henri Parisot is die enigste Franse vertaler wat 'n reeds bestaande rympiebundel vertaal het, naamlik dié van Nicola Bayley (illustreerder). Dié versameling rympies bevat egter net twee gediggies met verwysings na Engelse plekke, naamlik "As I was going to St. Ives" en "Doctor Foster went to Gloucester" (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.). In Parisot se berymings is beide Engelse plekname met Franse name vervang. St. Ives, 'n kusedorpie in Cornwallis, is vervang met Norouse (vb. 88), wat verwys na Nordhouse in Elsas, en Gloucester, die graafskapshoofstad van Gloucestershire, met Le Puy, 'n klein Middeleeuse dorpie naby Lyon (vb. 89):

Voorbeeld 88

As I was going to **St. Ives**,
I met a man with seven **wives**;
Each wife had seven sacks,
Each sack had seven cats.
Each cat had seven kits:
Kits, cats, sacks and **wives**.
How many were going to **St. Ives**?
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 85)

Sur la route de **Norouse**
J'ai rencontré quelqu'un qui avait sept **épouses**.
Chaque épouse portait sept sacs;
Chaque sac contenait sept chats;
Chaque chat avait sept chatons;
Chatons et chats, sacs et **épouses**,
Combien étaient-ils donc à se rendre à **Norouse**?
(Bailey [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Voorbeeld 89

Doctor **Foster** went to **Gloucester**³⁹⁷
In a shower of rain;
He stepped in a puddle,
Right up to his middle,
And never went there again.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 133)

Le Docteur **Dupuy** partit pour **Le Puy**
Sous un déluge de pluie;
Il mit le pied dans une flaque:
Cela fit flic-flac,
Jamais plus on ne le revit.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Daar is twee redes waarom Parisot van domestikering en kulturele herskrywing gebruik gemaak het. Eerstens stel dié kulturele herskrywing hom in staat om doelt tekste te produseer wat nie soos vertalings lees nie en as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer. Tweedens vergemaklik die domestikering van plekname sy taak om allitererende, assonerende doelt tekste te skep wat rym. Aangesien Daniel Hugo en Philip de Vos eg Afrikaanse berymings wou skep, het hulle ook van domestikering gebruik gemaak om die

³⁹⁷ In Philip de Vos se Afrikaanse vertaling van dié rympie verander Doctor Foster se naam na Dokter Schuster en Gloucester na Worcester: "**Dokter Schuster stap na Worcester** / op 'n reënerige dag. / Hy trap in 'n poel / wat tot by sy middel spoel, / en sug: "O gee my krag!" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 31).

plekname in die brontekste met inheemse plekname in die doelt tekste te vervang, soos *St. Ives* wat in Hugo se vertaling met die kUSDorpe *Oos-Londen* en *Plett* en in De Vos se vertaling met *Langebaan* vervang is. Hoewel sekere Suid-Afrikaanse plekname spesifiek as rymwoorde ingespan is (vb. 90), is daar ook 'n aantal plekname wat nie in die bron- of doelt eks 'n stilistiese funksie verrig nie (vb. 91 – vb. 93). Die domestikering van dié plekname is makliker, juis omdat dit nie alliterasie, assonansie of rym hoef te bewerkstellig nie:

Voorbeeld 90

As I went to **Bonner**,
I met a pig
Without a wig,
Upon my word and **honour**.
(Scheffler [ill.], 2006: 20)

Op pad na **De Aar**
ontmoet ek 'n vark
uit Noag se Ark³⁹⁸.
Sowaar, **sowaar**...
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 20)

Voorbeeld 91

Three wise men of **Gotham**,
They went to sea in a bowl,
And if the bowl had been stronger
My song had been longer.
(Scheffler [ill.], 2006: 29)

Drie omies van **Knysna**
gaan seil met 'n boot.
Die boot was vol gate,
en nou's al drie dood.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 68)

Voorbeeld 92

I had a little horse,
His name was Dappled Grey.
His head was made of gingerbread,
His tail was made of hay.
He could amble, he could trot,
He could carry the mustard pot,
He could amble, he could trot,
Through the old **Town of Windsor**.
(Scheffler [ill.], 2006: 29)

Ek het 'n speelgoedperdjie,
sy naam is Tog-te-mooi.
Sy kop bestaan uit gemmerbrood,
sy stert is goudgeel strooi.
Hy kan trippel, hy kan draf
speel-speel by die heuwels af.
Hy kan trippel, hy kan draf
tot in die dorpie **Elim**.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 29)

Voorbeeld 93

When I was a bachelor I lived by myself,
And all the bread and cheese I got I laid upon the shelf;
The rats and the mice, they made such a strife,
I had to go to **London** to buy me a wife.
[...]
(Scarry [ill.], 1992: 10)

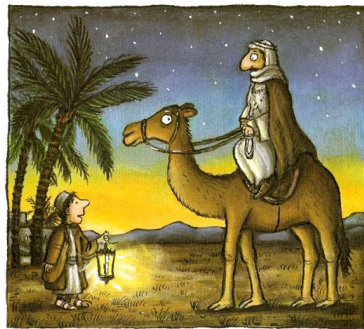
As oujongkêrel was ek 'n eensame mens,
hompe brood en kaas het ek vergaar in my spens.
Die rotte en muise het partytjie gehou,
en ek moes **Pretoria** toe op soek na 'n vrou.
[...]
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 10)

Philip de Vos het net in sy vertaling van "How many miles to Babylon?" die oorspronklike pleknaam behou (vb. 94). Dit sou egter onmoontlik wees om in dié geval die verwysing na die ou Mesopotamiese stadstaat met 'n inheemse pleknaam te vervang as gevolg van Axel

³⁹⁸ Philip de Vos maak in dié Afrikaanse beryming van 'n intertekstuele verwysing (Noag se ark) gebruik wat nie in die bronteks verskyn nie.

Scheffler se illustrasie van 'n seuntjie wat 'n man op 'n kameel in die woestyn ontmoet³⁹⁹. Indien De Vos die rympie sou domestikeer, sou hy ook die storie wat op die rympie volg, moes aanpas. Dié versversameling bevat kort verhaaltjies, geskryf deur Alison Green, waarin Moeder Gans en haar drie kuikens na die inhoud van die kinderrympies verwys. In die storie wat na “How many miles to Babylon?” verskyn, verduidelik Moeder Gans byvoorbeeld vir die gansies hoe ver 'n myl is en word daar twee keer na Babilon verwys (Scheffler [ill.], 2006: 49). Mens kan ook argumenteer dat De Vos gekompenseer het vir die gebruik van 'n vreemde pleknaam deur dit in 'n rymwoord te verander, wat dit nié in die bronteks is nie:

Voorbeeld 94



“Hoe ver is dit na Babilon?”
(Scheffler [ill.], 2006: 48)

How many miles to **Babylon**?
Three scores miles and ten.
Can I get there by candlelight?
Yes, and back again.
If your heels are nimble and light,
You may get there by candlelight.
(Scheffler [ill.], 2006: 48)

Hoe ver is dit na **Babilon**?
Dis myle, myle ver.
Kyk net na die **horison**
en volg die blinkste ster.
En wil jy môre-oggend terug:
volg dan net my lanternlig.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 48)

Dit is nie die enigste geval waar De Vos se vertaling as 'n verbetering op die bronteks beskou kan word nie. In sy vertaling van “A man in the wilderness”⁴⁰⁰ het hy met 'n kreatiewe woordspel vorendag gekom deur die selfstandige naamwoord ‘*wilderness*’ met die Suid-Afrikaanse kusoord *Wildernis* te vervang (vb. 95):

Voorbeeld 95

A man **in the wilderness** asked me,
How many strawberries grow in the sea?
I answered him, as I thought good,
As many as red herrings grow in the wood.
(Scheffler [ill.], 2006: 33)

'n Man **van die Wildernis** vra vir my:
“Hoeveel aarbeie is in die see te kry?”
Toe sê ek vir hom: “Daar's 'n hele gros;
soveel soos die visse wat hang in die bos.”
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 33)

Met uitsondering van “Hoe ver is dit na Babilon?” is ál die plekname wat in De Vos se berymings voorkom, verwysings na dorpe en stede in die Wes-Kaap, soos Knysna, Elim,

³⁹⁹ Wanneer De Vos wél 'n rympie aangepas en/of herskryf het, is dieselfde veranderinge in die verhaaltjies aangebring sodat die inhoud van die tekste mekaar nooit weerspreek nie. Sekere illustrasies in die brontekste wat naamborde bevat, soos “On my way to Bonner” en “I had a little horse”, is in die doeltekste verander sodat dit met die nuwe plekname ooreenstem. Hoewel Richard Scarry se illustrasies wat Engelse woorde bevat ook in die Afrikaanse vertaling *Die beste rympies ooit* (2009) aangepas is sodat dit Afrikaanse woorde bevat wat in die berymings voorkom, is die padteken waarop staan ‘To London’ in die rympie “Ek verpes jou dokter Nel” net direk vertaal as ‘Na Londen’ en nié gedomestikeer nie.

⁴⁰⁰ John Roberts en Eliza Gutch het ‘wilderness’ met woestyn (‘désert’) vervang (Roberts [vert.], 1871: 41 en Gutch [vert.], 1922: 30).

Wildernis en Kaapstad (vb. 96). In sy vertaling van “Horsey, horsey” het hy selfs Mosselbaai as rymwoord ingespan, hoewel die bronteks geen pleknaam bevat nie (vb. 97):

Voorbeeld 96

The man in the moon
Came down to soon,
And asked his way to **Norwich**;
He went by the south,
And burnt his mouth
With supping cold plum porridge.
(Scheffler [ill.], 2006: 73)

Die man in die maan is baie dom
en het af **Kaapstad** toe gekom.
Hy brand sy mond
aan koue pap
en sê toe: “Wraggies,
dis geen grap!”
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 73)

Voorbeeld 97

Horsey, horsey, don't you stop,
Just let your feet go clippety-clop;
Your tail goes swish, and the wheels go round –
Giddy-up, you're homeward bound!
(Scheffler [ill.], 2006: 112)

Perdjie, perdjie, jy moet draf
heuvel-op en heuvel-af.
Laat die wiele draai, draai, draai
en so ry ons na **Mosselbaai**.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 112)

Daniel Hugo is nie heeltemal so konsekwent met sy toepassing van plekname nie. In sekere vertalings het hy die verwysings na Engelse plekke in sy vertalings oorgedra (sien vb. 84). Soms het hy die ‘vreemde’ plekke met inheemse plekname vervang, soos *St. Ives* wat in *Oos-Londen* en *Plett* verander, *London* wat met *Pretoria* vervang word (sien vb. 47 en vb. 93) en die *Deerivier* in “There was a jolly miller once” wat met *Verlorenvlei* vervang is om eindrym te bewerkstellig (vb. 98). Ander kere het hy weer met fiktiewe dorpe vorendag gekom omdat dit sy taak vergemaklik het om rymende doeltekste te skep⁴⁰¹. Die Ierse dorpie in “There were once two cats of Kilkenny” is byvoorbeeld vervang met *Grootverveel*, wat rym met ‘veel’ (vb. 99):

Voorbeeld 98

There was a jolly miller once,
Lived on the **river Dee**;
He worked and sang from morn till night,
No lark more blithe than he.
[...]
(Scarry [ill.], 1992: 55)

Daar was eenmaal 'n meulenaar
van die dorpie **Verlorenvlei**.
Hy werk en sing van vroeg tot laat,
geen voël was vroliker as hy.
[...]
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 55)

⁴⁰¹ Hugo is nie die enigste vertaler van kinderrympies wat van fiktiewe plekname gebruik gemaak het om eindrym te bewerkstellig nie. Hoewel die rympe “Baa, baa, black sheep” nie 'n pleknaam bevat nie, het die anonieme vertaler van die Afrikaanse vertaling wat in Anthony Lupatelli se *101 Rympies* (1976) verskyn ook dié strategie toegepas: “Baba, swart skaap, het jy baie wol? / Ja, Baas, ja, Baas, drie sakke vol. / Een vir die Ounooi en een vir die **baas** / en een vir die seuntjie van **Mooiplaas**” (Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 45).

Voorbeeld 99

There were once two cats of **Kilkenny**,
Each thought there was one cat too **many**;
So they fought and they fit,
And they scratched and they bit,
Till, excepting their nails
And the tips of their tails,
Instead of two cats, there weren't any.
(Scarry [ill.], 1992: 29)

Daar was twee katte op **Grootverveel**,
albei dag daar is een kat te **veel**.
Hulle het gebyt en baklei,
hulle het gekrap en gestry
tot daar van die twee katte
net enkele vratte
en 'n snor se haar oorbly.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 29)

Hoewel die volrym tussen *Grootverveel* en 'veel' nie juis veel inset verg nie, pas dié fiktiewe pleknaam perfek by die rympie wat handel oor twee katte wat niks beter het om te doen as om met mekaar te baklei nie. In teenstelling met die bronteks se gewelddadige ondertoon dien die vertaling eerder 'n opvoedkundige doel omdat dit die jong doelttekslesers leer dat ledigheid die duiwel se oorkussing is. Die pedagogiese funksie is egter subtiel en jong doelttekslesers kan hulle steeds in die groteske geweld verlustig. Dit is juis wat Moeder Gans se rympies so waardevol maak. Dit stel kleuters en kinders op 'n speelse wyse bloot aan die lewe. Vertalers wat die doelttekslesers 'n blik op 'n ander wêreld wil bied en interkulturele verryking wil bewerkstellig (Van Coillie & Verschuere, 2006: 133), behou die 'vreemde' elemente in die doelttekste deur gebruik te maak van vervreemding. Dié wat egter daarna streef om lesersvriendelike berymings te produseer wat doelttekslesers in staat stel om al laggend meer oor hulself en hul omgewing te leer, maak van kulturele herskrywing gebruik sodat jong kinders hulle met die teks kan vereenselwig en meer oor hul eie kultuur kan leer.

Die vertaling van eiename en plekname wat in dié onderafdeling bespreek is, is egter net die oortjies van die seekoei. Kinderrympies wemel ook van minder opvallende verwysings na die Britse kultuur (4.3.). Mens kan selfs argumenteer dat die vertaling van eie- en plekname die doelttekste op 'n makrovlak beïnvloed. Met ander woorde, dié ooglopende kulturele verwysings weerspieël hoofsaaklik vertalers se inisiële vertaalstrategie deur hulle in staat te stel om die doelttekste aan 'n spesifieke sisteem te koppel, hetsy die Engelse, Franse óf die Afrikaanse kultuur. Die vertaling van die kleiner kulturele leidrade beïnvloed weer die doelttekste op 'n mikrovlak. Dit is hiér waar vertalers se ware vernuf te voorskyn kom. Die vernaamste uitdagings wat dié rympies op kulturele vlak aan vertalers bied, word hier onder bespreek.

4.3. Interkulturele vertaalprobleme

Alle tekste word beïnvloed deur die sosiale omgewing (kultuur) waarin dit tot stand gekom het: “*Each culture has its own habits, norms and conventions of verbal and non-verbal behavior*” (Nord, 1997: 59). Moeder Gans se kinderrympies is geen uitsondering nie (vergelyk 2.2.2.2.). Dié tradisionele volksversies bevat nie net verwysings na Engelse name en plekke nie, maar is ook ryk aan kultuurgebonde elemente wat in vyf kategorieë onderverdeel kan word, naamlik historiese verwysings (4.3.1.), winkels en werke (4.3.2.), spys en drank (4.3.3.), geldeenhede (4.3.4.), fauna en flora (4.3.5.) en aanspreekvorme (4.3.6.). Soos reeds genoem, kan vertalers van kinder- en jeugliteratuur besluit om kultuurvreemde verwysings in hulle doelt tekste oor te dra indien hulle jong doelt ekslesers aan die ‘vreemde’ wil blootstel óf hulle kan dit met verwysings na die doelsisteem vervang indien hulle vertalings wil skep wat as selfstandige tekste in die doelsisteem funksioneer en/of vrees dat onbekende kultuurgebonde verwysings jong doelt ekslesers van die doelt tekste sal vervreem (sien 3.3.2.2.2.). Met ander woorde, die skopos (funksie) van die doelt tekste bepaal dus in ’n groot mate of vertalers in dié geval van domestikering of vervreemding gebruik sal maak. Die graad van kulturele aanpassing (vergelyk 3.3.2.3.1.) wat deur die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers van Moeder Gans se kinderrympies toegepas is, word hier onder in detail bespreek.

4.3.1. Konings en knegte

Soos feevertale, het kinderrympies oorspronklik ontstaan as volwasse vermaak vir die elite van die samelewing, maar dit het later in volkskuns verander voordat dit uiteindelik aangepas is om geskik te wees vir kinderoortjies (sien 2.2.1.). Dit is egter nie die enigste ooreenkoms tussen dié twee genres nie. Hoewel daar nie eintlik in volksverse sprake is van weerlose prinsesse wat deur dapper prinse gered word nie, sentreer dié rympies gereeld om die doen-en-late van adellikes en armes, heersers en handlangers, soos “Hector Protector”, “Four-and-twenty blackbirds”, “Pussy cat, Pussy cat”, “I had a little nut tree” en “Old King Cole”. Daar is ongetwyfeld ’n verband tussen dié historiese verwysings en die Britse monargie, maar vertalers wat doelt tekste produseer vir ’n sisteem wat nie met ’n monargie bekend is nie, hoef nie dié verwysings te verwyder net omdat die land se leier sonder kroonjuwele en ’n kasteel klaarkom nie. Intendeel, die koninklike karakters dra by tot die fantasie-element van dié rympies (sien 2.2.3.2.) en word gewoonlik vertaal⁴⁰², soos *king* en *queen* in die rympie “Sing a song of sixpence” wat in E.P. du Plessis en Philip de Vos se Afrikaanse berymings

⁴⁰² Die name verdwyn in E.P. du Plessis en Philip de Vos se Afrikaanse berymings van “The Queen of Hearts” omdat die karakters wat in dié rympie voorkom nie na koninklikes verwys nie, maar na kaarte. *Queen of Hearts* is vervang met *Harte(ns)vrou*, *King of Hearts* met *Harte(ns)heer* en *Knave of Hearts* met *Harte(ns)boer* (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 12 en Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 97). Henri Parisot het slegs die eerste strofe van dié rympie in vertaal en hoewel hy die verwysing na die harteboer met die Franse ekwivalent *Valet de Cœur* vervang het, het hy besluit om harte vrou met *Reine de Cœur* te vervang en nie met *Dame de Cœur* nie. Parisot, wat *Alice in Wonderland* (1865) in Frans vertaal het, verwys hier na Lewis Carroll se karakter die *Koningin van Harte* (*Queen of Hearts*).

vertaal is as *koning* en *koningin*⁴⁰³ en in Eliza Gutch, John Roberts, Henri Parisot en Hugh Latham se Franse berymings vertaal is as *roi* en *reine*⁴⁰⁴. Daniel Hugo se vertaling van dié rympie is effens aangepas om die ritme en sangerige toon van die bronteks na te boots: “[...] *Die koning is in sy kluis / besig om sy geld te tel; / sy vrou is in haar kamer / om van hoofpyn te herstel [...]*” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 49). Dié tipe omskrywing is besonder effektief omdat dit vertalers se keuse van rymwoorde uitbrei en hulle in staat stel om metriese doelt tekste te produseer wat nie keer op keer eendersklinkende woorde herhaal nie (bv. ‘koning’ en ‘koningin’). Byvoorbeeld, Philip de Vos se besluit om *king* met *vors* en *queen* met *vrou* te vertaal in sy Afrikaanse beryming van “Lavender’s blue” (vb. 100) stel hom nie net in staat om alliterasie te bewerkstellig en sy keuse in rymwoorde uit te brei nie, maar ook om die bronteks se aksentmetrum (3-3-3-3) in die doelt tekste te reproduseer⁴⁰⁵. Laasgenoemde sou nie moontlik wees indien hy *king* met *koning* en *queen* met *koningin* sou vertaal nie omdat die aantal heffinge in dié woorde nie ooreenstem nie; *koningin* bevat byvoorbeeld twee natuurlike heffinge:

Voorbeeld 100

Lavender’s blue, diddle, diddle,
Lavender’s green;
When I am **king**, diddle, diddle,
You shall be **queen**.
[...]
(Scheffler [ill.], 2006: 38)

Blare is groen, diedel, diedel,
blomme is blou.
Ek is ’n **vors**, diedel, diedel,
word tog **my vrou**.
[...]
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 38)

Daniel Hugo en Philip de Vos het ook dié vertaalstrategie toegepas in hulle vertalings van “Hector Protector” (vb. 101), hoewel die metriese patrone in dié ritmiese vertalings van die bronteks verskil:

Voorbeeld 101

Hector Protector was dressed all in green;
Hector Protector was sent to the **Queen**.
The **Queen** did not like him,
No more did the **King**;
So Hector Protector was sent back again.
(Scheffler [ill.], 2006: 86)

Werner die Beskermmer dra net groen.
Hy wil iets vir die **koningspaar** doen,
maar hulle vermoed
hy is Robin Hood⁴⁰⁶
en boonop hou hul glad nie van groen.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 72)

⁴⁰³ William Versfeld se beryming is ’n uitsondering. Versfeld se vertaling van “Sing a song of sixpence” bevat slegs ’n manlike karakter; die verwysings na die koningin (‘queen’) en wasvrou (‘maid’) is weggelaat. In dié weergawe is ‘king’ vervang met ‘grootbaas’ (Versfeld (vert.), in Grobbelaar, 1975: 38).

⁴⁰⁴ Hoewel vertalers se besluit om koninklike titels in die doelt tekste behou, beïnvloed word deur die fantasie-element wat dit aan die rympies verleen, is dit ook belangrik om te besef dat, selfs al sou die vertalers van kulturele herskrywing gebruik wou maak, die illustrasies hulle meestal daarvan sou weerhou omdat dit duidelik konings en koninginne uitbeeld.

⁴⁰⁵ Hoewel Leon Rousseau se Afrikaanse beryming van dié kinderrympie ook ’n liefdesliedjie is, stem sowel die inhoud as die rymskema van die verwerking nie met die bronteks ooreen nie. Die bronteks bestaan uit drie strofes (abab / cdcd / efef), terwyl Rousseau se weergawe net twee strofes bevat (abcb / defe). Rousseau het egter, nes De Vos, daarin geslaag om die aksentmetrum (3-3-3-3) in sy beryming te reproduseer: “*Blomme is blou – billie, billie! / blomblare groen; / hare is louter goud / as sonlig hul soen. / Hoe ek dit weet – willie, willie? / waar ek dit hoor? / Diep in my eie hart – jy’t hom getoor*” (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 43).

⁴⁰⁶ Daniel Hugo het hier van toevoeging as vertaalstrategie gebruik, aangesien die intertekstuele verwysing nie in die bronteks verskyn nie.

Jan Groentjie het gaan kuier in die **koning** se paleis.
Jan Groentjie het gaan kuier, en het baie ver gereis.
Die **koning** het gegrom
en **sy vroutjie** het gebrom.
Toe het die norse koningspaar vir hom die deur gewys.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 86)

In Leon Rousseau se vertaling van dié rympie verdwyn die verwysing na die koningin, hoewel sy duidelik in Anthony Lupatelli se illustrasie uitgebeeld word (vb. 102). Indien Rousseau egter die verwysing na die koningin in sy beryming sou behou, sou die sangerige toon en metrum van sy doelteks versteur word. Laasgenoemde sou ook die geval wees indien hy, nes Hugo, die woord 'koningspaar' gebruik:

Voorbeeld 102

Groene baadjie, groene broek
dra Dom Jan op Hofbesoek.
Maar die **koning** keer sy rug:
daarom hardloop Dom Jan terug.
(Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 13)



“Hofbesoek”
(Lupatelli [ill.], 1975: 13)

In enkele gevalle het vertalers tog besluit om militêre verwysings wat volksvreemd is met titels te vervang wat bekend is in die doelsisteem. Byvoorbeeld, in Pieter W. Grobbelaar en Philip de Vos se vertalings van “The grand old Duke of York” is die verwysing na die Engelse titel Hertog van York (*Duke of York*) vervang met *generaal Wim de Waal* en *domkop-generaal* (Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 42 en Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 95). Hugh Latham het weer die verwysings na ‘the King’s horses’ en ‘the King’s men’ in sy vertaling van “Humpty Dumpty” vervang met ‘les destriers’ (oorlogspere) en ‘les hallebardiers’ (hellebaardiers⁴⁰⁷), terwyl Henri Parisot dit direk in Frans vertaal het as ‘les chevaux du Roi’ en ‘les soldats du Roi’ (vb. 103). In sowel William Versfeld as Philip de Vos se Afrikaanse vertalings is die militêre verwysings egter heeltemal weggelaat, hoewel dit steeds in Anthony Lupatelli en Axel Scheffler se illustrasies uitgebeeld word (vb. 104):

⁴⁰⁷ Middeleeuse voetsoldate.

Voorbeeld 103

Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall;
All the King's horses and
All the King's men
Couldn't put Humpty together again.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 91)

Humpti-Dumpti à cheval sur un mur:
Humpti-Dumpti fit une chute dure;
Tous les destriers, les hallebardiers
n'arrivaient pas à le rafistoler.
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Heumpty Deumpty, perché au haut d'un mur,
Heumpty Deumpty s'est cassé la figure;
Tous les chevaux du Roi,
Tous les soldats du Roi
N'ont pu le relever et le remettre droit.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

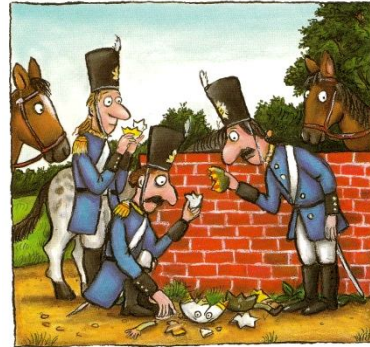
Voorbeeld 104

Oompie Doompie sit op 'n wal⁴⁰⁸,
Oompie Doompie het hard geval.
Gee hom koljander of gee hom kaneel,
maar Oompie Doompie word nooit weer heel.
(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 28)



“Oompie Doompie”
(Lupatelli [ill.], 1975: 28)

Hompie Kedompie sit op die muur;
sit en droom daar uur na uur.
Hompie Kedompie val op sy blad.
Kyk net hoe die doppe spat!
(Scheffler [vert.], De Vos [vert.], 2007: 52)



“Hompie Kedompie”
(Scheffler [ill.], 2007: 52)

Hoewel die verwysings na konings en krygers die rympies binne 'n historiese konteks plaas, word dit nie as oudmodies of onvanpas beskou in die hedendaagse samelewing nie. Dit geld egter nie vir die verwysings na diensmeisies nie. Vergelyk byvoorbeeld die verskillende vertalings van die woord *maid* in “Sing a song of sixpence” (vb. 105). Henri Parisot maak gebruik van die relatief neutrale vertaling *servante* (diensmeisie), terwyl Eliza Gutch en Hugh Latham se vertalings die term *bonne* (bediende⁴⁰⁹) bevat. Die woord ‘bonne’ word, soos ‘maid’ en ‘bediende’, as pejoratief beskou en word vandag liefers vermy. Interessant genoeg is John Roberts, wie se vertaling reeds in 1871 verskyn het, die enigste Franse vertaler wat met 'n alternatiewe strategie vorendag gekom het. Roberts het *maid* met 'n naam vervang,

⁴⁰⁸ Dié vertaling, wat in Anthony Lupatelli se *101 Rympies* (1976) verskyn, is 'n gewysigde weergawe van Versfeld se oorspronklike beryming: “Oompie Doompie sit op 'n wal, / oompie Doompie het hard geval, / oompie Doompie se kop is gekraak. / O, wie sal ons oompie weer heel kan maak?” (Versfeld [vert.], Grobbelaar, 1973: 33).

⁴⁰⁹ In die Afrikaanse vertaling van “Curly Locks, Curly Locks, wilt thou be mine” wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, sê die man vir Krullebol (Curly Locks) dat, indien sy met hom sal trou, sy niks hoeft te doen nie ‘en bediendes vir alles [kan] rondstuur’: “Krullebol, Krullebol / Word tog gou-gou my vrou! Jy kan vergeet van stoof en kastrol / As jy maar net met my trou / Jy kan heeldag sit en borduur / Jou handjies sag hou / en lekkergoed kou / En bediendes vir alles rondstuur” (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 78).

naamlik *Jeanneton*. Dié naam kan egter ook as verkleinerend geïnterpreteer word omdat dit die diminutief van *Jeanne* is⁴¹⁰. E.P. du Plessis het ook met sy eie vertaalstrategie vorendag gekom deur *maid* met *wasvrou* te vervang. Dié beskrywing is ook deur Philip de Vos gebruik, terwyl Daniel Hugo op die polities-korrekte *huishulp* besluit het.

Voorbeeld 105

<p>[...] The maid was in the garden, Hanging out the clothes, Along came a blackbird, And snapped off her nose. (Scheffler [ill.], 2006: 79)</p>	<p>[...] La servante était au jardin À dépeindre du linge sec; Un merle survint Qui lui coupa le nez d'un coup de bec. (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)</p>
<p>[...] La Bonne, au jardin, tenait le linge au-dessus la haie Lorsqu'une pie y vint qui lui éplucha le nez. (Gutch [vert.], 1922: 24)</p>	<p>[...] Jeanneton au jardin le linge allait suspendre – Holà! vient une pie son pauvre nez fendre! (Roberts [vert.], 1871: 11)</p>
<p>[...] La bonne était à l'étendoir, Suspendant les effets, Quand arriva un petit merle Qui lui enleva le nez. (Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p>	<p>[...] Die wasvrou hang die wasgoed op – tog so 'n liewe vroultjie – 'n Spreeu kom daar aangevlieg en pik haar neus 'n houtjie. (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 19)</p>
<p>[...] Die wasvrou in die agterplaas was glo vir niks bevrees, maar toe kom daar 'n swart voël en pik haar op haar neus. (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 79)</p>	<p>[...] Die huishulp is in die tuin die nat wasgoed aan die hang, daar kom 'n swart voël en pik haar woerts op die wang! (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 49)</p>

'n Groot aantal oorspronklike Afrikaanse vertalings van Moeder Gans se rympies word vandag gekritiseer omdat dit om die plaaslewe sentreer⁴¹¹ en aan die apartheidsera herinner. Dit is egter ironies dat Afrikaanse berymings soos die oorspronklike vertaling van “Baa, baa, black sheep” nie in moderne Afrikaanse versamelings opgeneem word nie as gevolg van die Afrikaanse oorsensitiwiteit ten opsigte van sekere woorde wat 'n moontlike rassistiese konnotasie kan hê binne die Suid-Afrikaanse konteks (bv. baas), maar dat die Engelse rympies met pejoratiewe woorde soos ‘maid’ en rassistiese konnotasies onveranderd in nuwerwetse Engelse Moeder Gans-versamelings verskyn wat ook in Suid-Afrika beskikbaar is, o.a. in Axel Scheffler (ill.) se *Mother Goose's nursery rhymes* (2006), Isla MacCuish (red.) se *100 Best-loved nursery rhymes* (2008), Rowan Barnes-Murphy (ill.) se *Mother Goose treasury of favorite rhymes* (2009), Richard Scarry (ill.) se *Best Mother Goose ever* (2009) en Raymond Briggs (ill.) se *Mother Goose treasury* (2010). Byvoorbeeld, Briggs (ill.) se *Mother Goose treasury*, wat vir die eerste keer in 1966 gepubliseer is en weer in 2010 uitgegee is,

⁴¹⁰ Mens kan selfs argumenteer dat die Britse vertaler John Roberts dié naam gekies het as gevolg van die argaïese spreekwoord ‘Joan of all work’ wat na 'n ‘diensmeisie-alleen’ verwys (*Pharos Woordeboek*, 2005).

⁴¹¹ Die Afrikaanse vertalers het nie noodwendig van kulturele herskrywing en/of domestikering gebruik gemaak om Afrikaanse berymings te skep wat op die plaaslewe fokus nie. Inteendeel, 'n groot aantal oorspronklike Moeder Gans-rympies wat geskep is om die doen-en-late van die Engelse werkerstand te weerspieël, sentreer rondom dié tema.

bevat steeds die rympie “My mother said”, waarin ’n meisie se ma haar verbied om vir die sigeuners wat in die woud woon, te gaan kuier (Briggs [ill.], 2010: 86) en Barnes-Murphy (ill.) se *Mother Goose treasury of favorite rhymes*, wat vir die eerste keer in 2009 gepubliseer is, bevat die rympie “Dingty, diddlety”, waarin die huishulp van diefstal beskuldig word (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 132)⁴¹².

4.3.2. Bakkers en boere

Die karakters in Engelse kinderrympies is nie almal adellikes nie. Intendeel, die meeste mensfigure in Moeder Gans se rympies verteenwoordig die werkerstand. Daar is byvoorbeeld rympies oor boere, bakkers, jagters, slagters, skaapwagters en skoenmakers. ’n Groot aantal oorspronklike Afrikaanse vertalings sentreer rondom die plaaslewe, ’n tema wat tot onlangs uiters gewild was in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem (Van der Walt, 2005: 25), maar aangesien die Afrikaanse vertalers nie soos Eliza Gutch, John Roberts en Hugh Latham self kon kies watter rympies om te vertaal nie, is daar ook enkele vertalings van rympies wat verwysings na kleinhandelaars en beroepe bevat wat minder bekend is en/of aan die uitsterf is in Suid-Afrika, soos “Barber, barber, shave a pig” en “Tom, Tom, the piper’s son”. In Daniel Hugo se onlangse vertalings is van die verouderde verwysings wat in die brontekste en die oorspronklike vertalings verskyn, gedomestikeer en/of gemoderniseer om die Afrikaanse berymings lesersvriendeliker te maak vir jong kinders. Byvoorbeeld, Tom die *pypseun* in “Tom, Tom, the piper’s son” word die kind van ’n kneg (sien vb. 64) en die *barbiertjie* in “Barber, barber, shave a pig” verander in ’n haarkapper (vb. 106):

Voorbeeld 106

Barber, barber, shave a pig,
How many hairs to make a wig?
Four and twenty, that’s enough.
Give the **barber** a pinch of snuff.
(Scarry [ill.], 1992: 50)

Kom **barbiertjie**,
skeer my baardjie.
Een, twee, drie, waai elke haartjie.
(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 18)

Dis ’n **haarkapper** dié wat hare haat:
Hy laat lê jou plat op jou rug se naat,
dan skeer hy elke stoppeltjie wat pla;
nou is jy gereed om ’n pruik te dra.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 50)

Die rympie waarin die meeste verwysings na kleinhandelaars verskyn, is ongetwyfeld “Old Mother Hubbard”. In die brontekste, wat uit veertien strofes bestaan, besoek die ou dame elf verskillende kleinhandelaars, naamlik ’n bakker, ’n begrafnisondernemer, ’n vis-, ’n vrugte- en ’n koushandelaar, ’n taverne, ’n kler-, ’n hoede- en ’n skoenmaker, ’n barbier en ’n

⁴¹² Dit is ook ironies dat die Afrikaanse vertalers van ‘reiniging’ (sien 3.3.2.3.1.) gebruik gemaak het om sekere ouderwetse en onvanpaste verwysings uit die doelttekste te verwyder, terwyl dit steeds in moderne brontekste verskyn, soos die verwysing na tabak (‘pinch of snuff’) in “Barber, barber, shave a pig” (sien vb. 106) en die seksistiese verwysings in “When I was a bachelor”, waar die man vir hom ’n vrou koop (sien vb. 93), en “Pussy cat, pussy cat, wilt thou be mine”, waar die man vir sy toekomstige bruid sê dat sy nie mag werk as hulle eers getroud is nie, maar net by die huis moet sit en naaldwerk doen (vb. 127).

naaldwerkster. Nié al elf strofes word egter in alle kinderrympieversamelings opgeneem nie⁴¹³. Byvoorbeeld, in Axel Scheffler (illustreerder) se *Mother Goose's rhymes* (2006) verskyn net die eerste strofe⁴¹⁴ en in Anthony Lupatelli se *101 Favorite nursery rhymes* (1976) en Richard Scarry (illustreerder) se *The best Mother Goose ever* (1964 en 1992) verskyn vyf strofes. William Versfeld, wat verantwoordelik was vir die eerste Afrikaanse vertaling van dié rympe, het sewe strofes in Afrikaans vertaal (vb. 107). Hoewel die ou dame 'n paar keer dorp toe gaan om vir haar hond iets te koop, word slegs die name van twee kleinhandelaars genoem, naamlik die 'bakker', waar die ou dame growwebrood vir haar hond koop en die 'winkel', waar sy vir hom skoene aanskaaf:

Voorbeeld 107

[...] **Sy gaan na die bakker**

vir 'n stuk growwebrood,
maar toe sy terugkom,
hou die hondjie hom dood.

Sy koop toe 'n doodskis,

betaal mooi 'n pond,
maar toe sy terugkom,
spring die hondjie weer rond.

Toe loop sy kombuis toe

vir 'n lekker souskluitjie,
maar toe sy terugkom,
speel die hond 'n fluitjie.

Sy loop toe uit en koop

'n bottel rooiwijn,
maar toe sy terugkom,
drink die hond net asyn.

Sy gaan na die winkel

om skoene te koop,
maar toe hy dit aantrek,
kan die hond glad nie loop [...]

(Versfeld [vert.], in Grobbelaar, 1973: 127-128)

Leon Rousseau het ál die verwysings na kleinhandelaars uit die doeltteks verwyder. Daar word net genoem dat Mamma Lafras vir haar hond klere laat maak by ene Kokkie de Kock en vir hom 'n hoed en vrugte koop (vb. 108). Rousseau se besluit om van herskrywing gebruik te maak en die verwysings na spesialiswinkels weg te laat, het sonder twyfel die beryming toegankliker gemaak vir die jong Afrikaanssprekende doelttekslesers wat grootgeword het in 'n era waar vis net aan die kus geëet is, waar brood by die huis gebak is, diere op die plaas geslag is vir vleis en moeders die meeste naaldwerk gedoen het. Aangesien die kleinhandelaars nie in die bronteks as rymwoorde ingespan word nie, het die

⁴¹³ Die volledige rympe verskyn wel in Rowan Barnes-Murphy (illustreerder) se *Mother Goose treasury of favorite rhymes* (2009) en Raymond Briggs (illustreerder) se *Puffin Mother Goose treasury* (1966 en 2010).

⁴¹⁴ Gevolglik verskyn daar ook net een strofe in Philip de Vos se beryming, getiteld "Ou Moeder van As" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 107). Die beryming wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, is ook slegs 'n vertaling van die eerste strofe (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 114).

omissie van die ‘vreemde’ elemente ook nie die doeltjeks se rymskema negatief beïnvloed nie:

Voorbeeld 108

[...] **Sy gaan koop vir hom vrugte**
net duskant die spruit,
maar toe sy weer tuis kom,
bespeel hy die fluit.

Toe koop sy 'n pluimhoed,
want die hond is 'n fat,
maar toe sy weer tuis kom,
voer Brakkie die kat.

Sy laat maak vir hom kleres
by Kokkie de Kock,
maar toe sy weer tuis kom,
ry die brak op 'n bok [...]
(Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 21)

Daniel Hugo het ook besluit om van kulturele herskrywing gebruik te maak in sy gemoderniseerde weergawe van die rympte. In Richard Scarry (illustreerder) se brontekste besoek die ou dame drie kleinhandelaars, naamlik 'n kruidenier⁴¹⁵, 'n hoedemaker en 'n kleremaker, terwyl sy in Hugo se Afrikaanse beryming by die kruidenier, die groentewinkel en die supermark gaan inkopies doen (vb. 109):

Voorbeeld 109

[...] **Sy gaan na die kruidenier**
vir 'n pakkie beskuit,
maar toe sy by die huis kom,
speel die hond op sy fluit.

Sy gaan na die groentemark
vir pampoen en patat,
maar toe sy by die huis kom,
voer hy die honger kat.

Sy gaan na die supermark
vir sjampoe en 'n kam,
maar toe sy by die huis kom,
ry hy 'n boklam [...]
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 34-35)

Wat betref die Franse vertalings van “Old Mother Hubbard” was dit nie nodig om van kulturele herskrywing gebruik te maak nie, aangesien die kleinhandelaars wat in die rympte genoem word, steeds in Frankryk bestaan. Alle Franssprekende kinders, hetsy stadskinders of dié wat op die platteland woon, geniet byvoorbeeld daagliks vars brood van die bakkerie en koop vrugte en groente by markte. Tog is dit interessant dat sowel Hugh Latham as Henri Parisot sekere kleinhandelaars weggelaat het en/of met ander Franse verwysings vervang

⁴¹⁵ Aangesien die verskillende kleinhandelaars wat in dié rympte genoem word nie as rymwoorde ingespan word nie, is dit ook in sekere Engelse rympteversamelings gemoderniseer. Byvoorbeeld ‘fruiterer’ is in Richard Scarry (illustreerder) se weergawe vervang met ‘grocer’ (Scarry [ill.], 1992: 34).

het (figuur 10). Byvoorbeeld, in Parisot se vertaling⁴¹⁶ besoek die ou dame nie die vishandelaar nie, maar die kabaret omdat sy nie net vir haar hond wyn nie, maar ook bier wil koop (Bayley [ill.], Parisot [vert.] 1976: n.pag.). In Latham se vertaling, wat uit twaalf strofes bestaan, besoek die ou dame nie die koushandelaar en die naaldwerkster nie. Sy vra 'n timmerman om vir haar hond 'n doodskis te maak, koop vrugte by 'n mark en wyn by 'n tradisionele Franse bistro:

Figuur 10
Kleinhandelaars in die Franse vertalings van “Old Mother Hubbard”

Kleinhandelaars in “Old Mother Hubbard”	Kleinhandelaars in Hugh Latham se doelteks	Kleinhandelaars in Henri Parisot se doelteks
baker	boulangier (<i>bakker</i>)	boulangier (<i>bakker</i>)
barber	coiffeur (<i>haarkapper</i>)	barbier (<i>barbier</i>)
cobbler	savetier (<i>schoenmaker</i>)	cordonnier (<i>schoenmaker</i>)
fishmonger	pêcheur (<i>visser</i>)	-
fruiterer	marché (<i>mark</i>)	fruitier (<i>vrugtehandelaar</i>)
hatter	chapelier (<i>hoedemaker</i>)	chapelier (<i>hoedemaker</i>)
hosier	-	bonnetier (<i>koushandelaar</i>)
seamstress	-	couturière (<i>naaldwerkster</i>)
tailor	tailleur (<i>kleremaker</i>)	tailleur (<i>kleremaker</i>)
tavern	bistro (<i>bistro</i>)	taverne (<i>taverne</i>)
undertaker	-	pompes funèbres (<i>begrafnisondernemer</i>)
-	menuisier (<i>timmerman</i>)	-
-	-	cabaret (<i>kabaret</i>)
	(Latham [vert.], 1964:n.pag)	(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag)

In teenstelling met die Afrikaanse vertalers wat van kulturele herskrywing gebruik gemaak het en die vreemde elemente verwyder het om die teks toegankliker te maak vir jong doeltekslesers, het Hugh Latham dié strategie gebruik om Engelssprekende kinders meer oor tradisionele Franse kleinhandelaars (bv. bistro) te leer. Die opvoedkundige doel van sy beryming word ook beklemtoon deur Barbara Cooney se illustrasies (vb. 110). In Cooney se illustrasies word die oorlamse hond uitgebeeld as 'n Franse poedel wat Franse koerante (o.a. *Le Figaro* en *Le Monde*) lees. Selfs die spesialiswinkels lyk presies soos regte Franse kleinhandelaars en bevat verwysings na die Franse leefstyl, soos die bakker se rakke vol Franse brode (o.a. ‘baguette’ en ‘couronne’):

⁴¹⁶ Henri Parisot is die enigste vertaler wat al veertien strofes vertaal het en waarin die ou dame elf verskillende spesialiswinkels besoek.

Voorbeeld 110



“La vieille Mère Hubbard”
(Latham [vert.], Cooney [ill.], 1964: n.pag.)

Hoewel Eliza Gutch eintlik van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het sodat die Engelssprekende doeltekslesers die rympies maklik kan eien, het sy ook die verwysings na die verskillende kleinhandelaars weggelaat in haar Franse vertaling van “Old Mother Hubbard” (vb. 111). Die enigste kleinhandelaar waarna sy in haar doelteks verwys, is die ‘chapelier’ (hoedemaker). Daar is twee moontlike verduidelikings vir Gutch se gebruik van herskrywing. Enersyds is dit moontlik dat sy in haar strewe om doelt tekste te produseer wat Engelssprekende kinders maklik sal herken, besluit het dat die name té ingewikkeld sou wees vir die jong lesers en dat hulle gevolglik van die teks vervreem kan word. Laasgenoemde sou egter beteken dat Gutch nie getrou is aan die skopos (funksie) van die doelt eks nie. Haar vertalings is juis geskep om Engelssprekende kinders se Franse taalvaardigheid te verbeter. Indien die verwysings na die kleinhandelaars in haar vertaling verskyn het, sou dit ongetwyfeld die jong lesers se woordeskat uitbrei. Andersyds is dit moontlik dat sy die verwysings eenvoudig weggelaat het omdat dit nie ideale rymwoorde is nie. In teenstelling met die ander Franse én Afrikaanse vertalings is Gutch die enigste vertaler wat van rymende koeplette (i.p.v. kwatryne) gebruik gemaak het in haar vertaling van “Old Mother Hubbard”:

Voorbeeld 111

[...] Elle alla lui chercher du pain dans l'**endroit**,
Mais quand elle retourna, le pauvre était **mort**.

Elle se dépêcha d'acheter un cercueil, tout **près**,
Mais quand elle revint, il lui rit au **nez**.

Elle prit un plat pour lui apporter des **tripes**,
Mais quand elle revint il fumait sa **pipe**.

Elle chercha du vin, rouge et blanc pour la **bête**,
Et quand elle revint, il se mit sur la **tête**.

Elle alla lui choisir un habit, son **rêve**,
Et à son retour il se promenait à **chèvre**.

Chez le **chapelier** fit-elle **emplette**,
Et quand elle retourna il nourrissait **Minette**.

Elle alla lui acheter des souliers **blancs**,
Et quand elle revint il lisait **Le Temps**.

Elle se hâta de lui procurer des bas à son **gout**,
Et quand elle revint, il portait ses hardes **toutes** [...]
(Gutch [vert.], 1922: 54-56)

Dit is interessant dat Gutch, wat hoofsaaklik van direkte vertaling gebruik gemaak het, haarself heelwat vryheid gegun het in die vertaling van die spesifieke rympe. Sy het nie net die verwysings na die kleinhandelaars weggelaat nie, maar ook *cat* met *Minette* ('pussycat') vervang. Gutch se vertaling bevat selfs 'n intertekstuele verwysing wat nie in die bronteks verskyn nie. In die bronteks kom die ou dame af op haar hond waar hy sit en koerant lees: "*She went to the cobbler's / To buy him some shoes; / But when she came back / He was reading the news*" (Briggs [ill.], 2010: 17). In Gutch se vertaling (sien vb. 111) lees die hond 'n spesifieke koerant, naamlik *Le Temps* ('n direkte vertaling van die Amerikaanse koerant *The Times*). Wanneer die verskillende Afrikaanse en Franse vertalings van dié rympe met mekaar vergelyk word, is dit ook opvallend dat die ou dame nie altyd dieselfde snoeperye vir haar troeteldier koop nie. Byvoorbeeld, in William Versfeld se beryming kry die hond growwebrood en rooiwyn, in Leon Rousseau se doelteks koop die ou dame net vir hom vrugte, in Daniel Hugo se vertaling voorsien sy hom van beskuit, pampoen en patat, in Hugh Latham se vertaling kry hy brood, vrugte en gamale, in Henri Parisot se beryming smul hy aan brood, bier, wyn en appelkose en in Eliza Gutch se teks moet hy tevrede wees met brood en wyn. Moeder Gans se kinderrympies bevat 'n groot aantal verwysings na tradisionele Engelse geregte en die vertalers wat van kulturele herskrywing gebruik gemaak het, het ook dié kossoorte gedomestikeer en met disse vervang wat daagliks in die doelsisteem geëet word. Die vertaling van kossoorte as kulturgebonde elemente word hier onder bespreek (vergelyk ook 3.3.2.3.1.4.2.).

4.3.3. Koffie en kerspastei

Terwyl sekere kinderrympies verwysings bevat na soetgoed wat kinders regoor die wêreld geniet, soos tertjies ("The Queen of Hearts"), koekies ("Pat-a-cake") en lekkers ("Handy, Spandy, Jack-a-Dandy")⁴¹⁷, is daar ook enkele rympies waarin verwysings na tradisionele Engelse kossoorte voorkom wat ander kulture as volksvreemd beskou, o.a. dikmelk ("Little Miss Muffet") en pasteie ("Little Jack Horner" en "Sing a song of sixpence"). Met uitsondering

⁴¹⁷ Hoewel dié tipe lekkernye wêreldwyd geniet word en nie noodwendig as kulturgebonde elemente geklassifiseer word nie, het vertalers dit ook by tye gedomestikeer óf om eindrym te bewerkstellig óf om d.m.v. tradisionele soetgoed die betrokke kultuur te beklemtoon. Byvoorbeeld, in Philip de Vos se vertaling "Polly, put the kettle on" se derde strofe (wat net deur De Vos vertaal is) maak die vrouens nie 'n vuur om roosterbrood ('toast') te maak en 'muffins' te bak nie, maar 'roosterkoek' (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 36).

van Eliza Gutch en John Roberts wat hoofsaaklik (maar nie uitsluitlik nie) vervreemding gebruik het, het die vertalers meestal kultuurgebonde disse gedomestikeer deur dit met inheemse variante te vervang. Vergelyk byvoorbeeld die verskillende vertalings van die Britse nagereg ‘Christmas pie’ in “Little Jack Horner”, beesbraad (‘roast beef’) in “This little pig” en pastei (‘pie’) in “Three little kittens” (figuur 11):

Figuur 11

“Little Jack Horner”: <i>Christmas pie</i>	
In Afrikaans vertaal as / vervang met	In Frans vertaal as / vervang met
Kerspastei (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 22)	une galette des rois (<i>Twelfth Night cake</i>) (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag)
vrugtepastei (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 37)	une tourte de Noël (<i>Kerspastei</i>) (Gutch [vert.], 1922: 16)
	pâté (<i>pastei</i>) (Roberts [vert.], 1871: 21)
“This little pig”: <i>roast beef</i>	
In Afrikaans vertaal as / vervang met	In Frans vertaal as / vervang met
melk (Grobelaar [red.], ongemeld [vert.], 1969: 28)	rosbif (<i>beesbraad</i>) (Latham [vert.], 1964: n.pag.)
’n bord vol vleis (Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 28)	rôti (<i>gebraaide vleis</i>) (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)
mieliepap (Opperman [red.], Van der Merwe [vert.], 1981: 122)	tartines (<i>brood met botter</i>) (Gutch [vert.], 1922: 43)
braaivleis (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 47)	
vleis (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 84)	
“Three little kittens”: <i>pie</i>	
In Afrikaans vertaal as / vervang met	In Frans vertaal as / vervang met
muispastei (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 93)	beignets (<i>oliebolle</i>) (Latham [vert.], 1964: n.pag.)
melkert (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 60)	

Vergelyk ook die verskillende vertalings van “Little Miss Muffet”, wat vertel hoe ’n dogtertjie aan dikmelk (‘curds and whey’) smul voordat ’n spinnekop haar die skrik op die lyf jaag (vb. 112). In sowel die Afrikaanse beryming wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn as William Versfeld, Leon Rousseau, Philip de Vos en Daniel Hugo se Afrikaanse vertalings is ‘curds and whey’ vervang met tradisionele Suid-Afrikaanse ontbyt kos, naamlik pap of brood

(met of sonder stroop en room), terwyl die arme Miss Muffet met dikmelk ('lait caillé) tevrede moet wees in Eliza Gutch en Henri Parisot se Franse vertalings. In Hugh Latham se vertaling drink sy egter melkkoffie ('café au lait'). Dit mag dalk vreemd klink dat dié kind kafeïen vir ontbyt kry, maar Latham se vertaling is spesifiek geskep om jong Engelssprekende doelttekslesers aan die Franse kultuur bloot te stel en melkkoffie word as 'n tradisionele Franse ontbytdrankie beskou:

Voorbeeld 112

Little Miss Muffet
Sat on a tuffet,
Eating her **curds and whey**;
There came a big spider,
Who sat down beside her
And frightened Miss Muffet away.
(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 91)

Klein Griet van my oom
sit onder 'n boom
met 'n skotteltjie **pap en room**.
'n Spinnekop kom,
klein Griet draai om –
en maak dat sy by die huis kom.
(Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 114)

Klein Griet van der Poel
sy sit op haar stoel
en eet lekker **stroop en brood**.
Maar 'n spinnekop loop
oor die **brood en die stroop**,
en klein Griet skrik haar ampertjies dood.
(Grobbelaar [red.], Versfeld [vert.], 1973: 42)

Marietjie de Kol
sit op 'n pol
en eet haar **pap met stroop**.
Maar uit sy rak
daal Swartmenak⁴¹⁸
en jaag die kind op loop.
(Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 32)

Klein Sarie van As
sit en smul op die gras
aan **heerlike pap met stroop**.
Maar daar kom 'n spinnekop,
en Sarie spring vinnig op
en sê: "Dis tyd dat ek loop!"
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 80)

Die jong juffrou Malgas
sit op 'n hople gras;
sy eet haar **bordjie pap**.
'n Spinnekop land
amper op haar hand
en daar spat die **bord pap**!
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 77)

Petite Mademoiselle Mouffet
S'assit sur un touffet,
Et là son **lait caillé** elle mangea
Une araignée s'introduisit,
À son côté se mit
Et Mademoiselle se dérangea.
(Gutch [vert.], 1922: 12)

La petite demoiselle Faidherbe
Était assise sur une touffe d'herbe,
Mangeant son **lait caillé sucré**,
Lorsqu'une grosse araignée
Vint s'asseoir à côté d'elle
Et mit en fuite Mademoiselle Faidherbe.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Mademoiselle Mouffue,
Sur l'herbe touffue,
Goûtait son **café au lait**.
Une affreuse araignée,
Survenant à côté,
L'a rudement épouvantée.
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Die meeste vertalers het nie net van kulturele herskrywing gebruik gemaak om die doelttekste toegankliker te maak vir die jong lesers nie, maar ook om die boodskap van die rympies te beklemtoon⁴¹⁹. Laasgenoemde is die geval met sekere vertalings van "The old woman who

⁴¹⁸ Rousseau is die enigste vertaler wat die spinnekop 'n naam gee. Indien daar nie 'n illustrasie by die rympie verskyn het nie, sou dié strategie misluk omdat mens nie outomaties sou besef dat Swartmenak na 'n spinnekop verwys nie.

⁴¹⁹ Soms kan die domestikering van spys en drank selfs 'n subtile opvoedkundige funksie verrig. Laasgenoemde is die geval met Philip de Vos se Afrikaanse beryming van "Pease porridge" waar 'porridge' met 'poetoepap' vervang word. Die gebruik van 'poetoepap' i.p.v. 'mieliepap' of 'krummelpap' bewerkstellig nie net alliterasie nie, maar bevorder ook multikulturalisme (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 19).

lived in a shoe" (vb. 113). Hoewel Eliza Gutch en Henri Parisot se vertalings van 'broth' as 'potage' en 'bouillon'⁴²⁰ dieselfde funksie as die bronteks verrig deur die jong doelgehoor bewus te maak van die vrou se liefdelose optrede teenoor haar kinders, maak William Versfeld deur middel van domestikering doodseker dat die jong doeltekslesers verstaan presies hóé wreed die ou vrou is omdat sy vir haar kleingoed kos gee waarvoor die meeste kinders hulle neus sal optrek, naamlik pap sonder suiker of melk. Die domestikering van kossoorte is egter nie altyd ewe suksesvol nie. In Daniel Hugo se vertaling voer die ou vrou haar kinders brood met appelkooskonfyt voor sy hulle bed toe stuur. Konfyt kan egter as 'n lekkerny beskou word, wat beteken dat die kwaai moederfiguur minder wreed voorkom in die doel- as in die bronteks:

Voorbeeld 113

There was an old woman who lived in a shoe.
She had so many children she didn't know what to do.
She gave them some broth without any bread,
scolded them soundly and sent them to bed.
(Scarry [ill.], 1992: 20)

Dans un soulier habitait une vieille commère:
Elle avait tant d'enfants, elle ne savait pas qu'en faire:
Elle leur donnait du potage, sans un morceau de pain,
Les fouettait et chassait au lit de ses mains.
(Gutch [vert.], 1922: 22)

Ou juffer Viljoen, sy woon in 'n skoen;
met haar kinders weet sy tog nie wat om te doen.
Sy gee hulle pap sonder suiker en melk,
en ja hulle kooi toe met 'n latjie vir elk.
(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 24)

Il était une vieille femme
Qui habitait dans un soulier;
Elle avait tant en tant d'enfants
Qu'elle ne savait que faire;
Elle leur donnait du bouillon
Sans le moindre bout de pain
Et les rossait d'importance
Avant de les mettre au lit.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

'n Ou moeder het gewoon in 'n skoen
met 'n horde kinders. Wat moes sy doen?
Sy gee hulle brood met appelkooskonfyt
en stuur hulle bed toe lank voor slapenstyd.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 20)

In die onderskeie vertalings van "Sing a song of sixpence" gebruik Hugh Latham, Henri Parisot E.P. du Plessis en Philip de Vos weer kulturele herskrywing om die koningin se rykdom te beklemtoon (figuur 12)⁴²¹. Hoewel sy in die bronteks en in Eliza Gutch en John Roberts se vertalings brood en heuning eet, smul sy in Latham⁴²², Parisot, Du Plessis en De Vos se vertalings aan ander soorte gebak:

⁴²⁰ Hoewel 'broth' as 'potage' en 'bouillon' in Frans vertaal word, is daar 'n verskil tussen dié twee Franse soppe. 'Potage' is 'n dik groente- en/of vleissop en 'bouillon' is eerder 'n waterige vleis- of groenteaftreksel (Larousse, 2006). Parisot verwys ook na 'bouillon' in sy vertaling van "Old King Cole": "[...] *Il se fit apporter sa pipe, / Réclama un bol de bouillon, / Et fit venir ses trois joueurs de violons*" (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.). In die bronteks vra die lawwe ou koning net vir sy knegte om vir hom 'n bakkie ('bowl') te bring: "[...] *He called for his pipe, / And he called for his bowl, / And he called for his fiddlers three*" (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 20).

⁴²¹ Die verwysing na die koningin se sosiale welvaart gaan verlore in Daniel Hugo se Afrikaanse vertaling omdat sy niks eet nie, maar in haar kamer rus om van hoofpyn te ontstel (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 49). William Versfeld se vertaling bevat geen koninklike figure nie en die enigste verwysing na kos is die spreekpastei waaraan die 'grootbaas' smul (Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1975: 38).

⁴²² Hugh Latham se beryming is die enigste vertaling waar die swerm voëls nie in 'n pastei ('pâté') gebak word nie, maar in 'n 'marmite' (kookpot).

Figuur 12
Kulturele herskrywing in die Afrikaanse en Franse vertalings van “Sing a song of sixpence”

“Sing a song of sixpence”: <i>bread & honey</i>	
In Afrikaans vervang met	In Frans vertaal as / vervang met
- (Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1975: 38)	pain (brood) & miel (heuning) (Roberts [vert.], 1871: 11)
witbrood & heuning van die veld (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 19)	pain (brood) & miel (heuning) (Gutch [vert.], 1922:24)
roosterbrood & heuning uit die woud (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 78)	tartes épaisses (tertjies) (Latham [vert.], 1964: n.pag.)
- (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 49)	miel (heuning) & brioche (Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Dié rympe is waarskynlik die kinderrympe wat die meeste kultuurgebonde aspekte bevat. Buiten die Britse kos en historiese verwysings (sien 4.3.1. tot 4.3.3.), bevat dié lawwe liedjie ook verwysings na ou Britse betaalmiddels (‘sixpence’) en lysters (‘blackbirds’), wat hoofsaaklik in Europa voorkom. ’n Gedetailleerde bespreking oor die vertaling van verwysings na geldeenheide (4.3.4.) en ‘eksotiese’ diere en plante (4.3.5.) volg hier onder.

4.3.4. Klingelink

Daar is heelwat kinderrympies wat verwysings na ou Britse betaalmiddels bevat, soos “I love sixpence”, “Cobbler, cobbler”, “Christmas is coming”, “There was a crooked man”, “Simple Simon” en natuurlik “Sing a song of sixpence”. Die Afrikaanse vertalers het meestal die verwysings na halfkrone, sikspense, pennies, ponde en oortjies weggelaat, terwyl die Franse vertalers die doeltekste gedomestikeer het en verwysings na Britse munte met inheemse geldeenheide vervang het⁴²³. Byvoorbeeld, E.P. du Plessis, Philip de Vos en Daniel Hugo het die verwysing na ‘sikspens’ heeltemal weggelaat⁴²⁴ in hulle vertalings van “Sing a song of sixpence”, terwyl Eliza Gutch, John Roberts, Hugh Latham en Henri Parisot ‘sikspens’ met ‘sou(s)’⁴²⁵ vervang het. Figuur 13 gee ’n aanduiding van hoe gereeld vertalers van domestikering en omissie gebruik gemaak het tydens die vertaling van geldeenheide in Moeder Gans se kinderrympies. Dit blyk dat ’n groot aantal Afrikaanse vertalers summier die verwysings na betaalmiddels weggelaat het (aangedui met ‘-’), terwyl die Franse vertalers dit eerder met inheemse geldeenheide vervang het:

⁴²³ Daar is een Moeder Gans-rympie waarin ’n verwysing na ’n Amerikaanse geldeenheid verskyn, naamlik “A dillar, a dollar”: “A dillar, a **dollar** / A ten-o’clock scholar, / What makes you come so soon? / You used to come at ten o’clock, / And now you come at noon” (Scarry [ill.], 1992: 68). Dié rympe is net deur Daniel Hugo vertaal, maar die verwysing na ‘dollar’ is weggelaat: “Japie hou van sy slapie, / daarom is hy altyd laat. “Jy is vandag mos vroeg hier,” / sê sy juffrou desperaat. / “dit is nou maar eers twaalfuur!” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 68).

⁴²⁴ E.P. du Plessis het wél ’n subtiële verwysing na geld in die rympe ingesluit deur die onomatopeïese ‘klingelink’ in die eerste en tiende versreël te gebruik: “Sing ’n lied wat **klingelink**, / sing dit hard en bly [...] Die koning is in sy skatkamer / tel **klingelink** sy geld” (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 19).

⁴²⁵ Een ‘livre’ (Franse pond) het uit 20 ‘sous’ (pennies) bestaan (Larousse, 2006)

Figuur 13
Die omissie en/of domestikering van geldeenhede in Afrikaanse Moeder Gans-vertalings

Bronteks en Britse geldeenheid	Afrikaanse en/of Franse vertalings	Geldeenhede in doelt tekste
half a crown In: "Cobbler, cobbler"	"Skoenmaker, skoenmaker" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 111)	-
half a crown In: "Diddle, diddley, dumpty"	"Die pruimboomkat" (Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 54)	-
half-penny In: "Boys and girls, come out to play"	"Kom buite, kinders" (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 6)	-
	"Kinders, jul moet buite speel" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 36)	-
penny In: "Simple Simon"	"Klein-Piet Gous" (Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1973: 39)	-
	"Ou Dommerik, die Stommerik" (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 13)	geld
	"Kleine rakker" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 101)	-
	"Rare Rakker" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 22)	geld & sent
	"Le simple officier" (Gutch [vert.], 1922: 26)	sous
	"Simon le Simplet" (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)	dime & centime
penny In: "I'll sing you a song"	"Le petit chant" (Roberts [vert.], 1871: 63)	sou
penny & ha'penny (halfpenny) In: "Christmas is coming"	"Noël arrive bientôt" (Latham [vert.], 1964: n.pag.)	sous & centime
pounds & penny In: "Three children sliding on the ice"	"Les enfants glisseurs" (Roberts [vert.], 1871: 25)	louis d'or & obole (klein donasie)
sixpence In: "There was a crooked man"	"Kromme-Jan" (Lupatelli [ill.], Grobelaar [vert.], 1976: 25)	-
	"Daar was 'n skewe mannetjie" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 50)	-
	"Il était un homme tors" (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)	pièce (muntstuk)
sixpence In: "Sing a song of sixpence"	"Vier-en-twintig spreeus" (Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1975: 38)	-
	"Vier-en-twintig spreeus" (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 19)	-
	"Sing 'n lawwe liedjie" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 78)	-
	"Die vreemdste storie" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 49)	-
	"Une chanson de quatre sous" (Roberts [vert.], 1871: 11)	sous

	“Un air de douze sous” (Gutch [vert.], 1922: 24)	sous
	“Un air de dix sous” (Latham [vert.], 1964: n.pag.)	sous
	“Le chant d’un sou” (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)	sou

Mens kan argumenteer dat die Afrikaanse vertalers eintlik slim te werk gegaan het om nie verwysings na Suid-Afrikaanse geldeenhede in die doeltekste te gebruik nie, aangesien die tipe verwysing veroorsaak dat die rympies vinnig verouder en dit moontlik moderne kinders van die doelteks kan vervreem⁴²⁶. Min kleuters en jong kinders weet byvoorbeeld dat ponde, sjielings en pennies in Suid-Afrika gebruik is voordat Daan Desimaal dit kom haal en met rand en sent vervang het. Rympies wat wél verwysings na dié voormalige geldeenhede bevat, soos William Versfeld se vertaling van “Old Mother Hubbard”⁴²⁷, kan hulle dus verwar. Hoewel dieselfde geld vir die vertalings wat verwysings na voormalige Franse geldeenhede bevat, soos ‘louis d’or’ en ‘frank’⁴²⁸, is dit nie noodwendig die geval vir die rympies waarin ‘centime’ en ‘sou(s)’ voorkom nie. ‘Centime’ word steeds in Frankryk gebruik en hoewel die Franse pond (‘livre’) later met ‘frank’ vervang is en onlangs plek gemaak het vir die ‘euro’, word ‘sou(s)’ steeds in omgangstaal gebruik om op ‘n informele wyse na geld te verwys.

4.3.5. Spotvoëls, spreekus en stinkafrikaners

Moeder Gans se rympies wemel van parmantige pluimvee, koddige pelskarakters en gawe goggas. Die manewales van dié diere ken geen einde nie. Daar is rympies oor blinde muise en muise wat spin, katte wat viool en doedelsak speel en vir die koningin gaan kuier, steekse donkies en spierwit lammetjies wat die pad byster raak, brakke⁴²⁹ wat op bokke ry, lieweheersbesies wie se huise afbrand⁴³⁰, varkies wat vleis by die mark gaan koop, vlieë wat met hommelse trou en akrobatiese spinnekoppe wat kinders per ongeluk die skrik op die lyf jaag. Daar is net enkele rympies waarin wilde diere verskyn en ironies genoeg is hulle almal gevleuelde, soos die lawwe lysters (‘blackbirds’) in “Six a song of sixpence”, die swerm

⁴²⁶ Dit is belangrik om in gedagte te hou dat Moeder Gans se rympies wat verwysings na voormalige Britse geldeenhede bevat nie in die loop van die jare aangepas is om dié ou muntstukke te moderniseer nie, juis omdat dié volkskuns veronderstel is om kinders meer oor hulle kulturele erfenis te leer.

⁴²⁷ Hoewel die bronteks geen verwysings na geld bevat nie, verwys Versfeld in sy beryming na Suid-Afrikaanse ponde: “[...] Sy koop toe ‘n doodskis, / betaal mooi ‘n **pond** [...]” (Versfeld [vert.], Grobbelaar, 1973: 127).

⁴²⁸ In Gutch se vertaling van “I had a little pony” verwys sy na ‘livres’, ‘francs’ en ‘sous’: “[...] Elle n’aura plus mon bidet / **Pour livres, ni francs, ni sous**” (Gutch [vert.], 1922: 27). Die bronteks bevat egter nie ‘n verwysing na geldeenhede nie: “[...] I would not lend my pony now, / **For all the lady’s hire**” (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 117). In die vertaling wat in D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (1958, 1981 en 2005) verskyn, word daar net verwys na ‘geld’: “[...] nooit verhuur ek weer my ponie / vir ál die nooi se **geld**” (Opperman [red.], ongemeld [vert.], 1981: 183).

⁴²⁹ Sekere vertalers het wél van domestikering gebruik gemaak om ‘dog’ met ‘brak(kie)’ in Afrikaans te vervang, soos Philip de Vos wat in sy vertaling van “Hey diddle, diddle” en “Oh where, oh where has my little dog gone?” die ‘little dog’ in ‘n ‘brakkie’ verander het (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 74 en 106).

⁴³⁰ E.P. du Plessis het gebruik gemaak van woordspel in sy vertaling van ‘ladybird’ as ‘liewe besie’ (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 41). In Philip de Vos se vertaling is ‘ladybird’ egter direk in Afrikaans vertaal as ‘lieweheersbesie’ (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 59). John Roberts het ook van direkte vertaling gebruik gemaak in sy vertaling van dié rympie deur ‘lieweheersbesie’ (‘ladybird’) met ‘coccinelle’ te vertaal (Roberts [vert.], 1871: 27).

begravnisgangers in “Who killed Cock Robin?” en die stom spotvoël (‘mockingbird’) in “Hush, little baby”. Die vertaling van goggas, troetel- en plaasdiere in kinderrympies veroorsaak nie probleme nie⁴³¹, maar die verskeidenheid voëls wél. Daar is twee redes waarom vertalers van kinderrympies besluit het om van kulturele herskrywing gebruik te maak en sekere voëls met inheemse voëlsoorte te vervang. Enersyds kom sekere van die voëls in Moeder Gans se rympties net in Europese lande voor⁴³². Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met lysters (blackbirds). Die Afrikaanse vertalers het die verwysing na dié vreemde Europese voëls in “Six a song of sixpence” gedomestikeer sodat die doelt tekste lesersvriendelik sal wees en nie die jong doelt ekslesers sal verwar nie en soos selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer (figuur 14)⁴³³:

Figuur 14
Die domestikering van voëlsoorte in Afrikaanse vertalings van “Sing a song of sixpence”

“Sing a song of sixpence”: <i>blackbirds</i>	
In Afrikaans vervang met	In Frans vertaal as
spreeus (Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1975: 38)	merles (<i>lysters</i>) (Roberts [vert.], 1871: 11)
spreeus (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 19)	merles (Gutch [vert.], 1922: 24)
swart voëls (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 78)	merles (Latham [vert.], 1964: n.pag.)
swart voëls (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 49)	merleaux (<i>lystertjies</i>) (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Interessant genoeg is Elizabeth van der Merwe die enigste Afrikaanse vertaler wat wél van ‘lysters’ gebruik maak in haar vertaling van “Who killed Cock Robin?” (sien figuur 15). Dit is egter die enigste verwysing na ’n ‘vreemde’ voëlsoort wat in haar beryming verskyn. Uile, duiwe en kraai word nie as volksvreemd beskou nie en die res van die voëls het almal fiktiewe name gekry, naamlik *Timotheus* (die rooibors), *groot-oog* (die mossie) en *langbek*

⁴³¹ Dit is opvallend dat die Afrikaanse vertalers gereeld die diminutiewe vir diere gebruik het (sien ook 4.4.1.). Byvoorbeeld, ‘varkie’ i.p.v. ‘vark’ vir ‘pig’ (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 44), ‘slakkies’ i.p.v. ‘slakke’ vir ‘snails’ (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 42) en ‘kuikentjies’ i.p.v. ‘kuikens’ vir ‘chickens’ (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 15).

⁴³² Hoewel “Hush, little baby” mettertyd as een van Moeder Gans se rympties beskou word, is dit eintlik ’n Amerikaanse kinderrympie. Aangesien spotvoëls net in Noord-Amerika voorkom, het E.P. du Plessis besluit om van kulturele herskrywing gebruik te maak in sy Afrikaanse vertaling van dié rymptie en ‘mockingbird’ met ‘sangvoël’ te vervang: “Doedoe, baba, soet soos stroop, / Pappa gaan ’n **sangvoël** koop. / Weier hy dalk om te sing, / koop Pa vir jou ’n mooi blink ring [...]” (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 20).

⁴³³ Hoewel Eliza Gutch en John Roberts ‘blackbirds’ as ‘lysters’ vertaal het, verskyn die argaïese woord ‘pie’ (ekster) in die laaste versreël van albei vertalers se doelt tekste. Hoewel dit verwarrend kan wees dat daar in dié vertalings na twee verskillende voëlsoorte verwys word, het Gutch en Roberts uiters slim te werk gegaan om dié woordspel in hulle doelt tekste te gebruik. Hoewel die woordspel tussen ‘pie’ (pastei) en ‘pie’ (ekster) verlore sou wees op Franse kinders, ken die Engelssprekende doelt ekslesers die Engelse rymptie oor vier-en-twintig voëls in ’n pastei en weet hulle die arme wasvrou se neus aan die einde afgepik word deur ’n voël.

(die leeurik). William Versfeld, wat verantwoordelik was vir die eerste Afrikaanse vertaling van dié rympte het egter van kulturele herskrywing gebruik gemaak en ál die karakters met inheemse diere vervang. In die bronteks is dit mossie wat vir rooibors van kant maak, maar in Versfeld se weergawe is dit mossie wat deur aasvoël geskiet word:

Figuur 15
Voëlsoorte in die Afrikaanse vertalings van “Who killed Cock Robin?”

“Who killed Cock Robin?”	Elizabeth van der Merwe vertaling Verwysing vertaal as / vervang met	William Versfeld vertaling Verwysing vertaal as / vervang met:
beetle (<i>kewer</i>)	tor	*
bull (<i>bul</i>)	bul	makou
cock robin (<i>rooiborsie</i>)	Timotheus	mossie
dove (<i>duif</i>)	duif	bok
fish (<i>vis</i>)	vis	koei
fly (<i>vlieg</i>)	vlieg	pikkewyn
kite (<i>valk</i>)	*	*
lark (<i>leeurik</i>)	langbek	*
linnet (<i>vlavink</i>)	*	kwikstertjie
owl (<i>uil</i>)	uil	os
rook (<i>roek</i>)	kraai	*
sparrow (<i>mossie</i>)	groot-oog	aasvoël
thrush (<i>lyster</i>)	lyster	spreeu
wren (<i>winterkoninkie</i>) ⁴³⁴	*	*
-	-	volstruis ⁴³⁵

(Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 14)

(Opperman [red.], Versfeld [vert.], 1959:44)

Eliza Gutch en Henri Parisot het in hulle vertalings die voëlsoorte net met Franse terminologie benoem (figuur 16)⁴³⁶:

Figuur 16
Voëlsoorte in die Franse vertalings van “Who killed Cock Robin?”

“Who killed Cock Robin?”	Eliza Gutch vertaling Verwysing vertaal as / vervang met	Henri Parisot vertaling Verwysing vertaal as / vervang met:
cock robin (<i>rooiborsie</i>)	rouge-gorge (<i>rooiborsie</i>)	rouge-gorge (<i>rooiborsie</i>)
sparrow (<i>mossie</i>)	moineau (<i>mossie</i>)	moineau (<i>mossie</i>)
owl (<i>uil</i>)	hibou (<i>uil</i>)	chouette (<i>uil</i>)
rook (<i>roek</i>)	freux (<i>roek</i>)	corneille (<i>kraai</i>)
lark (<i>leeurik</i>)	alouette (<i>leeurik</i>)	alouette (<i>leeurik</i>)
linnet (<i>vlavink</i>)	linot (<i>vlavink</i>)	linotte (<i>vlavink</i>)
dove (<i>duif</i>)	colombe (<i>duif</i>)	tourterelle (<i>tortelduif</i>)
kite (<i>valk</i>)	milan (<i>valk</i>)	milan (<i>valk</i>)
wren (<i>winterkoninkie</i>)	*	roitelet (<i>winterkoninkie</i>)
thrush (<i>lyster</i>)	grive (<i>lyster</i>)	grive (<i>lyster</i>)

(Gutch [vert.], 1922: 61)

(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976:n.pag.)

⁴³⁴ Van der Merwe en Versfeld het die strofe waarin die winterkoninkie waarskynlik weggelaat omdat dit 'n verwysing na die Rooms-Katolieke kerk bevat: “Who'll bear the **pall**? / We, said the wren, / Both the cock and hen, / We'll bear the **pall**” (Lupatelli [ill.], 1975: 14).

⁴³⁵ Versfeld het 'n strofe bygevoeg wat nie in die bronteks verskyn nie: “Wie sal vir aasvoël straf? / “Ek,” sê die volstruis. / “Ek skop hom met my vuur. / Ek sal aasvoël straf” (Opperman [red.], Versfeld [vert.], 1959: 45).

⁴³⁶ 'n Asterisk (*) dui aan dat die strofe waarin die 'vreemde' voëlsoort verskyn, nie vertaal is nie.

Andersyds verskil die Afrikaanse en Franse voëlname in so 'n mate van die Engelse name dat vertalers gedwing word om van domestikering gebruik te maak, aangesien die rymskema en die metriese patroon van die doeltteks andersins daaronder sou ly. Indien Philip de Vos byvoorbeeld in sy vertaling van “Gray goose and gander” ‘gander’ met ‘manneliesgans’ sou vertaal, sou die metriese patroon van die doeltteks heeltemal ontwig word omdat die woord eenvoudig te veel sillabes bevat (vb. 114):

Voorbeeld 114

Gray goose and **gander**
Waft your wings together,
And carry the good king's daughter
Over the one-strand river.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2006: 76)

Groue-gryse **gansepaar**
vlieg dwarsoor die land
en dra die koningsdogter
tot aan die stroom se kant.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 76)

By tye het vertalers egter ook besluit om voëlname te domestikeer hoewel direkte vertaling nie die doeltteks se rymskema sou beïnvloed nie. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Rika Nel en Pieter W. Grobbelaar se vertaling van “Two little dicky birds” (vb. 115). Terwyl Philip de Vos ‘dicky birds’ (*infrm.*, *kindert.* voëltjie) direk in Afrikaans vertaal het as ‘voëltjies’, het Nel en Grobbelaar dit onderskeidelik met ‘vinkies’ en ‘kouvoëls’ vervang⁴³⁷:

Voorbeeld 115

Two little **dicky birds**,
Sitting on a wall;
One named Peter,
The other named Paul.
Fly away, Peter!
Fly away, Paul!
Come back, Peter!
Come back, Paul!
(Scheffler [ill.], 2006: 82)

Twee piepklein **voëltjies**
verskyn uit die niet.
Die een se naam is Paulus.
Die ander een is Piet.
Vlieg weg, Paulus!
Vlieg weg, Piet!
Kom terug, Paulus!
Kom terug, Piet!
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 82)

Twee klein **vinkies**,
Piet en Griet,
sit op 'n takkie
en sing 'n lied.
Weg vlieg Piet
en daar gaan Griet.
Kom t'rug, **vinkies**,
en sing julle lied!
(Nel [vert.], Opperman (red.), 1981: 13)

Twee kordate **kouvoëls**
kom kuier in die tuin;
Die een se naam is Karel,
Die ander s'n Katryn.
Daar skrik Karel!
Daar skrik Katryn!
Kom terug, Karel!
Kom, Katryn!
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 35)

Aangesien kinderrympies kort, kragtige aksierympies is, is daar min natuurbeskrywings wat interkulturele probleme veroorsaak. Daar is slegs twee rympeies wat doelbewus in Afrikaans gedomestikeer is, naamlik “Here we go round the mulberry bush” (vb. 116) en “Mary, Mary, quite contrary” (vb. 117)⁴³⁸. In Pieter W. Grobbelaar se vertaling van “Here we go round the

⁴³⁷ Buiten E.P. du Plessis se Afrikaanse vertaling van “I love little pussy” is Nel en Grobbelaar se vertalings van “Two little dicky birds” die enigste ander doelttekste waar karakters van geslag verander.

⁴³⁸ In Eliza Gutch en Henri Parisot se vertalings is silwer klokkies (‘silver bells’) direk in Frans vertaal as ‘cloches d’argent’ en ‘clochettes d’argent’ en mossels (‘cockle shells’) as ‘coquilles à dents’ en ‘coquilles’ (Gutch [vert.], 1922: 14 en Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.).

mulberry bush” baljaar die kinders nie om ’n moerbeibos (‘mulberry bush’) nie, maar draf hulle net “al in ’n kring”, terwyl hulle in Philip de Vos se beryming om ’n bessiebos dans. In beide gevalle sou die vertalers van ‘moerbeibos’ gebruik kon maak, aangesien dié anaforiese rym nie rym nie. Grobbelaar en De Vos het egter besluit om ‘moerbeibos’ te vervang sodat die teks nie so maklik na die baie bekende Engelse kinderliedjie herlei kan word nie:

Voorbeeld 116

Here we go round the **mulberry bush**,
The mulberry bush, the **mulberry bush**,
Here we go round the **mulberry bush**,
on a cold and frosty morning.

[...]

(Scheffler [ill.], 2006: 88)

So draf en draf ons **al in ’n kring**,
al in ’n kring, **al in ’n kring**;
so draf en draf ons **al in ’n kring**
op ’n doodgerypde môre.

[...]

(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 17)

Hier dans ons om die **bessiebos**,
die bessiebos, die **bessiebos**.
Hier dans ons om die **bessiebos**
op ’n koue wintermôre.

[...]

(Scheffler [ill.], De Vos [ill.], 2007: 88)

In die Afrikaanse vertaling van “Mary, Mary, quite contrary” wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, is die verwysing na ‘cockle shells’ weggelaat en is ‘pretty maids’ vervang met ‘mooie poppies in rokkies pers en blou’. Daniel Hugo het weer domestikering gebruik om binnerym te bewerkstellig. ‘Silver bells’ is met ‘tulpe’ vervang sodat dit rym met ‘skulpe’. Philip de Vos het ’n verwysing na twee inheemse plantsoorte in sy besonder kreatiewe beryming bygevoeg, naamlik ‘stinkafrikaners’ en ‘sneeuwit jasmyn’. Elizabeth van der Merwe se besluit om ‘pretty maids’ met ‘sonneblomvroutjies’ te vervang, is (soos die meeste van haar Afrikaanse berymings wat in *101 Rympies* verskyn) geïnspireer deur Anthony Lupatelli se illustrasie van glimlaggende sonneblomgesiggies:

Voorbeeld 117

Mary, Mary, quite contrary,
How does your garden grow?
With silver bells and cockle shells,
And pretty maids all in a row.

(Barnes-Murphy [ill.], 2009: 118)

Kleine Saartjie, lieue Saartjie
Hoe lyk jou tuintjie nou?
Met silwerklokkies en mooie poppies
In rokkies pers en blou.
(Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 113)

Mina, Mina, sê vir my
hoe jy jou tuin so pragtig kry.
Met tulpe en met skulpe
en flukse meisies in ’n ry.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 76)



"Mejuffrou Marina Maryne Meraai"
(Lupatelli [ill.], 1975: 43)

Marie, Marie, Jannewarie,
wat groei daar in jou tuin?
**Klokkies en slakkies en meisietjies fyn,
stinkafrikaners en sneeuwit jasmyn.**
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 102)

Mejuffrou Marina Maryne Meraai,
wat groei in jou tuintjie, jou tuintjie so fraai?
**Geel sonneblomvroutjies wat staan op 'n ry,
en klokkies van silwer met skulpe daarby.**
(Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 43)

4.3.6. Dames en here, juffers en menere

'n Groot aantal Moeder Gans-rympies bevat koddige, naamlose karakters waarna net verwys word as 'old man' en 'old woman', soos die krom ou kêrel in "There was a crooked man" en die snorkende een in "It's raining it's pouring", die vreemde ou vrou wat in 'n mandjie deur die lug reis in "There was an old woman tossed up in a basket", en die nare een wat in 'n skoen bly in "The woman who lived in a shoe". Hoewel sommige vertalers die vreemde karakters van name voorsien het, het ander besluit om óf van direkte vertaling gebruik te maak óf die verwysings met kultuurgebonde aanspreekvorme te vervang. Vergelyk byvoorbeeld die verskillende Afrikaanse en Franse vertalings van "There was a crooked man" (vb. 118). Henri Parisot het *crooked man* direk in Frans vertaal as *homme tors* (skewe man)⁴³⁹, terwyl Pieter W. Grobbelaar die krom kalant *Kromme-Jan* gedoop het en Philip de Vos na die krom kêrel verwys as die *skewe mannetjie*:

Voorbeeld 118

There was a **crooked man**,
and he walked a crooked mile,
He found a crooked sixpence
against a crooked stile;
He bought a crooked cat,
which caught a crooked mouse,
And they all lived together
in a little crooked house.
(Scheffler [ill.], 2006: 50)

Il était un **homme tors**
Qui était venu par un chemin tortueux;
Il avait découvert une pièce tordue
Auprès d'un échelier cintré;
Il acheta un chat bossu
Qui attrapa une souris tortue;
Ils vécurent ensemble
Dans une maison de guingois.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Daar was 'n **skewe mannetjie**
met 'n ewe skewe huis.
Daar jaag sy skewe, skewe kat
'n ewe skewe muis.
Daar staan twee skewe bome
waar skewe winde ruis.
En as hul dalkies koudkry,
bly almal skeef, skeef tuis.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 50)

Daar was 'n **krom ou man** en sy naam was **Kromme-Jan**,
en alles wat hy doen, is so krom soos hy.
Hy bou vir hom 'n huisie, en dis alles skuins en skeef,
en nou moet arme Kiets alleen daar bly.
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 25)

⁴³⁹ In teenstelling met die bronteks en die Afrikaans vertalings, het Henri Parisot nie dieselfde byvoeglike naamwoord herhaal nie, maar eerder gebruik gemaak van 'n verskeidenheid sinonieme, o.a. *tors* en *tordu* (skeef), *cintré* (geboë), *bossu* (boggelrug) en *guingois* (onewewigtig).

Dieselfde strategieë is ook toegepas in die vertaling van “The old woman who lived in a shoe”. Henri Parisot verwys na die nare ou vrou as ’n *vieille femme* (ou vrou), Eliza Gutch noem haar ’n *vieille commère* (ou skinderbek), William Versfeld het haar Juffer Viljoen gedoopt en Daniel Hugo het die verwysing vervang met *ou moeder* (vb. 119):

Voorbeeld 119

There was an **old woman** who lived in a shoe.
She had so many children she didn't know what to do.
She gave them some broth without any bread,
scolded them soundly and sent them to bed.
(Scarry [ill.], 1992: 20)

Dans un soulier habitait une **vieille commère**:
Elle avait tant d'enfants, elle ne savait pas qu'en faire:
Elle leur donnait du potage, sans un morceau de pain,
Les fouettait et chassait au lit de ses mains.
(Gutch [vert.], 1922: 22)

Ou juffer Viljoen, sy woon in 'n skoen⁴⁴⁰;
met haar kinders weet sy tog nie wat om te doen.
Sy gee hulle pap sonder suiker en melk,
en ja hulle kooi toe met 'n latjie vir elk.
(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 24)

Il était une **vieille femme**
Qui habitait dans un soulier;
Elle avait tant en tant d'enfants
Qu'elle ne savait que faire;
Elle leur donnait du bouillon
Sans le moindre bout de pain
Et les rossait d'importance
Avant de les mettre au lit.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

'n **Ou moeder** het gewoon in 'n skoen
met 'n horde kinders. Wat moes sy doen?
Sy gee hulle brood met appelkooskonfyt
en stuur hulle bed toe lank voor slapenstyd.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 20)

Dit is opvallend dat 'n groot aantal verwysings na 'old man' en 'old woman' in die plaaslike vertalings vervang is met aanspreekvorme wat eie is aan die Afrikaanse kultuur, naamlik 'oom' en 'tannie' of 'tante'. John Roberts praat byvoorbeeld in sy vertaling van “The old woman on the hill” bloot van *une vieille* (*infrm.* ou vrou), terwyl Philip de Vos die verwysing na *old woman* vervang het met *tannie* (vb. 120):

Voorbeeld 120

There was an **old woman**
Lived under a hill,
And if she's not gone,
She lives there still.
(Scheffler [ill.], 2006: 55)

Il était une **vieille** habitant un coteau,
Si non déjà partie, elle est encor ^[sic] là haut.
(Roberts [vert.], 1871: 53)

'n **Tannie** dié woon
aan 'n heuwel se voet,
en sy is 'n skatlam.
Ja, beter as goed.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 55)

Ander Afrikaanse vertalings van kinderrympies waarin dié kultuurgebonde aanspreekvorme voorkom, sluit in (figuur 17):

⁴⁴⁰ Dié beryming is 'n gewysigde weergawe van Versfeld se vertaling, waarin die ou vrou *tante Viljoen* heet: “*Ou tante Viljoen, / sy woon in 'n skoen, / sy het so baie kinders, / sy weet nie wat om te doen. / Sy gee hulle pap / sonder suiker of melk / en jaag hulle bed toe / met 'n latjie vir elk*” (Versfeld [vert.], in Grobbelaar, 1973: 42).

Figuur 17
Kultuurgebonde aanspreekvorme in Afrikaanse Moeder Gans-vertalings

<p>“Baa, baa, black sheep”</p> <p>Baa. baa, black sheep, have you any wool? Yes sir, yes, sir, three bags full [...] (Scarry [ill.], 1992: 36)</p>	<p>Mê, mê, swart skaap, het jy baie wol? Ja, oompie, ja, drie sakke vol [...] (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 36)</p>
<p>“Cock-a-doodle-doo!”</p> <p>[...] My dame has lost her shoe, My master's lost his fiddling stick [...] (Scheffler [ill.], 2006: 27)</p>	<p>Tant Griet van Schoor / het haar skoene verloor. Oom Jannie soek sy strykstok [...] (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 27)</p>
<p>“Humpty Dumpty”</p> <p>Humpty Dumpty sat on the wall [...] (Lupatelli [ill.], 1975: 28)</p>	<p>Oompie Doompie sit op 'n wal [...] (Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 28)</p>
<p>“If all the seas were one sea”</p> <p>[...] And if all the men were one man, What a great man that would be! And if the great man took the great axe [...] (Scheffler [ill.], 2006: 66)</p>	<p>[...] Was al die mans net een groot man,⁴⁴¹ hoe groot is daardie omie dan? En vat dié oom dan daardie byl [...] (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 66)</p>
<p>“It's raining, it's pouring”</p> <p>It's raining, it's pouring, the old man is snoring [...] (Lupatelli [ill.], 1975: 7)</p>	<p>Dit reën in die straat, die oom slaap laat [...] (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 7)</p>
<p>“There was an old woman called Nothing-at-all”</p> <p>There was an old woman called Nothing-at-all⁴⁴² (Scheffler [ill.], 2006: 69)</p>	<p>Daar was 'n ou tannie, haar voornaam was Kleintjie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 69)</p>
<p>“Three wise men of Gotham”</p> <p>Three wise men of Gotham [...] (Scheffler [ill.], 2006: 68)</p>	<p>Drie oompies van Knysna [...] (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 68)</p>

Die Engelse en Franse aanspreekvorme ‘uncle’, ‘oncle’ (*infml.* ‘tonton’), ‘aunt’ (*infml.* ‘aunty’) en ‘tante’ (*infml.* ‘tatie’) word gewoonlik net gebruik wanneer daar na familieleden verwys word. Tot onlangs is Afrikaanssprekende kinders egter geleer om alle ouer persone uit respek as ‘oom’ en ‘tannie’ aan te spreek. Laasgenoemde verduidelik waarom Philip de Vos in sy vertaling van “There was an old woman tossed up in a basket” na die *old woman* as *vrou* verwys, maar *tannie* gebruik die oomblik wat die ek-verteller (Grové, 1982: 34) met die vrou praat (vb. 121):

Voorbeeld 121

<p>There was an old woman tossed up in a basket, Seventeen times as high as the moon; Where she is going I couldn't but ask it, For in her hand she carried a broom. Old woman, old woman, old woman, quoth I,</p>

⁴⁴¹ Rousseau het in sy beryming van direkte vertaling gebruik gemaak: “[...] as al die **mans** nou een **man** was, / wat 'n groot **man** sou dit wees; en as dié **man** die groot byl vat [...]” (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 55).

⁴⁴² Roberts het old woman met *ancienne maman* (ou mamma) vertaal (Roberts [vert.], 1871: 19).

Where are you going to up so high?
To brush the cobwebs off the sky!
May I go with you?
Aye, by-and-by.
(Scheffler [ill.], 2006: 123)

'n **Vrou** sit in haar mandjie
daar hoog bo in die lug.
Hoër as die wolke en die hoogste voël se vlug.
Waarheen gaan sy met 'n besem in haar hand?
Sy is nou op pad na die maan se donker kant.
En voor die maan vanaand verdof,
gaan sy die spinnerakke stof.
Tannie, tannie neem my saam
na die rugkant van die maan!
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 123)

Hoewel die gebruik van tradisionele Afrikaanse aanspreekvorme 'n hoflike ondertoon aan sekere Afrikaanse vertalings verleen, beteken dit nie dat die rympies formeler voorkom as die brontekste nie. Inteendeel, die gebruik van dié tipe tradisionele aanspreekvorme veroorsaak by tye dat die vertalings informeler is as die brontekste. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Philip de Vos se vertaling van "Goosey, goosey gander" waar *old man* met *oupa* vervang word (vb. 122)⁴⁴³:

Voorbeeld 122

Goosey, goosey gander,
Whither shall I wander?
Upstairs and downstairs
And in my lady's chamber.
There I met an **old man**
Who would not say his prayers.
I took him by the left leg
And threw him down the stairs.
(Scheffler [ill.], 2006: 120)

Gansie, Gansie, Gansman,
waarheen gaan jy nou?
Dis trappies-af en trappies-op...
Jy draf jou byna flou.
Daar bo was daar 'n **oupa**
wat besig was met bid.
Toe val hy by die trap af.
En dis waar hy nou sit.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 120)

Eliza Gutch, John Roberts en Hugh Latham se vertaling van dié rympie illustreer ook in watter mate die verskillende vertalings van aanspreekvorme die register van die rympies kan beïnvloed (vb. 123). Latham se vertaling van *old man* as *vieux monsieur* (ou meneer) is byvoorbeeld heelwat formeler as Gutch en Roberts se *vieillard* (*infml.* ou man):

⁴⁴³ Philip de Vos se beryming is nie net informeler nie, maar ook vry van die oorspronklike sedes wat ook in Latham, Gutch en Parisot se vertalings verskyn. Elizabeth van der Merwe se Afrikaanse beryming van "Goosey, goosey gander" is heeltemal gedomestikeer en stem inhoudsgewys glad nie ooreen met die brontekste nie: "Gansman, Gansman, wat makeer? / 'n Dief het hier kom steel, meneer.' / 'Gansman, Gansman, waar is hy?' / 'Eers het hy goed op sy bas gekry / en holderstebolder / hier bo van die solder / al met die trappe afgegly'" (Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 46).

Voorbeeld 123

Jars, Compère Jars, dis où tu t'égares!
 "Au-dessus et au-dessus et chez la belle dame:
 Il y avait là un **vieillard** qui ne priait pas.
 Au palier,
 Je le saisis par la jambe gauche, et le jetai dans
 l'escalier."
 (Gutch [vert.], 1922: 29)

Oie cendrée, oie cendrée,
 Où vais-je aller me promener?
 En haut de l'escalier, en bas de l'escalier
 Et dans la chambre de madame.
 J'ai rencontré là un **vieillard**
 Qui ne voulait dire ses prières:
 Par la jambe gauche l'ai attrapée
 Et l'ai jeté en bas de l'escalier.
 (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Oie, ô oie, ô joli jars⁴⁴⁴,
 Où vas-tu flâner le soir?
 Monter en haut, descendre en bas,
 Ma dame est bien dans son boudoir.
 Je trouvai là un **vieux monsieur**
 Qui ne voulait pas prier;
 Le prenant par la jambe gauche,
 Je le mis dans l'escalier.
 (Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Die meeste Moeder Gans-rympies is parmantige, prettige berymings. Tog is daar enkele rympies wat formele aanspreekvorme bevat, byvoorbeeld 'Madam' en 'Sir'. Die formele aanspreekvorme word gewoonlik gebruik wanneer dierekarakters met mense praat, soos die hen in "Chook, chook, chook" en die skaap in "Baa, baa, black sheep". In sekere vertalings is die formele verwysings vervang met informele aanspreekvorme, soos *Sir* wat in Daniel Hugo se vertaling van "Baa, baa, black sheep" vervang is met *oompie* (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009:36) en in Philip de Vos s'n met *man* (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 42). Die meeste vertalers het egter die formele verwysings in die doeltekste oorgedra, soos Eliza Gutch en Henri Parisot wat *Sir* met *Monsieur* (meneer) vertaal het in hulle vertalings van "Baa, baa, black sheep" (Gutch [vert.], 1922: 18 en Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1997: n.pag.) en Philip de Vos wat *Madam* met *juffrou* vertaal het in sy Afrikaanse beryming van "Chook, chook, chook" (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 15).

Leon Rousseau is die enigste vertaler wat in een van sy Afrikaanse berymings formele aanspreekvorme gebruik hoewel dit nie in die bronteks voorkom nie. Ironies genoeg is dit ook die enigste interlinguistiese verwysing⁴⁴⁵ wat in die onderskeie vertalings van Engelse kinderrympies voorkom. Wanneer die ou dame in "Old Mother Hubbard" voor haar oorlamse hond knieknik sê sy "*Your servant*" en die hond blaf "*Bow-wow*" (sien ook 4.3.1.2.). In Rousseau se vertaling buig die hond voor sy nooi en blaf "*Madame*", terwyl sy hom trots antwoord "*Monsieur*" (vb. 124):

⁴⁴⁴ Terwyl Hugh Latham van die woorde 'goose' ('oie') en 'gander' ('jars') gebruik maak in sy vertaling van "Goosey, goosey, gander", het Eliza Gutch en Henri Parisot besluit om in hulle berymings onderskeidelik net na 'n mannetjie- of wyfiegans te verwys.

⁴⁴⁵ In die laaste versreël van "Simple Simon" verskyn daar ook 'n linguistiese verwysing: "*And now poor Simple Simon / bids you all adieu*" (Briggs [ill.], 2010: 43). Slegs Henri Parisot het die hele kinderrympie (wat uit 10 strofes bestaan) vertaal, maar die interlinguistiese verwysing gaan outomaties verlore omdat die doelteks in Frans is (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.).

Voorbeeld 124

[...]
The dame made a curtsy,
The dog made a bow;
The dame said, Your servant,
The dog said, Bow-wow.
(Lupatelli [ill.], 1975: 21)

[...]
“**Madame**,” blaf die vabond.
“**Monsieur**,” sê sy nooi.
Toe swaai hy sy hoed rond
en buig baie mooi.
[...]⁴⁴⁶
(Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 21)

In Eliza Gutch, Hugh Latham en Henri Parisot se vertalings blaf die hond net as die ou dame voor hom buig. Wat wél interessant is, is dat die Franse vertalers die vrou se onderdanigheid kon beklemtoon deur die gebruik van die formele aanspreekvorm ‘vous’⁴⁴⁷, wat nie ’n Engelse ekwivalent het nie (vb. 125). Dié aanspreekvorm word gebruik om respek te toon teenoor vreemdelinge, ouer mense en persone met gesag, maar kinders en troeteldiere word altyd informeel aangespreek met ‘tu’ (sien ook 4.3.1.1.). Hoewel daar ook ’n formele en informele aanspreekvorm in Afrikaans bestaan, word die formele ‘u’ deesdae selde gebruik. Dit is dus interessant dat die ou dame in Daniel Hugo se vertaling haar hond ook as ‘u’ aanspreek⁴⁴⁸.

Voorbeeld 125

[...]
La dame fit sa révérence;
Le chien fit le beau:
La dame dit: “**Votre servante**”,
Le chien répondit: “Ouoh! Ouoh!”
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

[...]
La Mère fit une révérence; le Chien un salut;
La Mère dit “**Votre servante**”; le Chien “Bo-wul!”
(Gutch [vert.], 1922: 56)

[...]
La dame fit sa révérence;
Le chien rit sous cape.
Elle dit, “**À votre service**”;
Le chien dit, “Jappe, jappe.”
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

[...]
Die moeder maak ’n knieval,
die hond buig alte laf;
die moeder sê: “**Tot u diens**,”
die hond sê: “Woef-woef-waf.”
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 35)

Terwyl die hond en sy nooi in Rousseau se doelteks wedersydse respek vir mekaar toon deur mekaar formeel aan te spreek, is die ou dame die stuitige hond se dienaar in sowel die bronteks as Gutch, Latham, Parisot en Hugo se berymings. Interessant genoeg is sy egter die een met gesag in Versfeld se vertaling. Aan die einde van Versfeld se teks raas die ou dame met haar hond omdat hy haar so hiet en gebied en sluip hy skaam, stert-tussen-die

⁴⁴⁶ Rousseau het ’n strofe aan die einde van sy beryming bygelas wat nie in die bronteks verskyn nie: “*Die tante is trots op haar óórlamse hond, / hy kan lees, hy kan skryf / en hy’s pront met sy mond*” (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 21).

⁴⁴⁷ Die formele Franse aanspreekvorm verskyn in ’n hele aantal Franse vertalings, o.a. in Hugh Latham se vertaling van “Christmas is coming” waar ’n boemelaar vir aalmoese vra: “*La Noël arrive bientôt; / Les oies sont grasses à lard; / Prière de mettre deux sous / Dans le chapeau du vieillard. / Si vous n’avez pas deux sous, / Une centime suffira. / Si vous n’avez pas de centime, / Le Bon Dieu vous bénira*” (Latham [vert.], 1964: n.pag.). Ander Franse vertalings waarin die formele aanspreekvorm verskyn, sluit in Gutch en Parisot se vertaling van “Simple Simon” (Gutch [vert.], 1922: 26 en Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.) en Roberts se vertaling van “The short song”, waarin ’n bedelaar ook om geld bedel (Roberts [vert.], 1871: 63).

⁴⁴⁸ Hugo het ook van die formele Afrikaanse aanspreekvorm gebruik gemaak in sy vertaling van “One misty moisty morning”: “[...] *Aangename kennis, my naam is Dennis, / speel u ook tennis in hierdie weer?*” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 18).

bene en vol berou weg (vb. 126)⁴⁴⁹. Hoewel Versfeld se taalgebruik informeler is as dié van Rousseau en Hugo, het hy 'n sedeles in sy vertaling geïnkorporeer wat nie in die bronteks of die ander vertalings verskyn nie:

Voorbeeld 126

[...]
 Ou juffer Van As
 houvas^[sic] aan die kas,
 en sy sê: "Is te erg nie te erg nie?"
 Toe voel die hond sleg,
 en die hondjie sluip weg,
 en hy't haar nie weer so geterg nie.
 (Versfeld [vert.], Grobbelaar, 1973: 128)

Buiten die vertalers wat die doeltekste (in)formeler gemaak het deur middel van die domestikering van aanspreekvorme (o.a. Philip de Vos en Daniel Hugo), het sekere vertalers, soos Versfeld, die rympies se register eenvoudig deur middel van hulle woordgebruik verander. Dié strategie is veral toegepas deur die Afrikaanse vertalers wat nie net Moeder Gans se rympies van een sisteem na 'n ander wou bring nie, maar ook van een era na 'n ander. Aangesien sekere Moeder Gans-rympies argaïese woorde bevat, het sekere vertalers nie net doeltekste geskep wat aan die onderlinge doelsisteme se taalkonvensies voldoen nie, maar ook die woordeskate aangepas sodat die doeltekste toeganklik is vir vandag se kinders. Die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers se linguistiese vertaalbesluite word hier onder bespreek.

4.4. Linguistiese vertaalprobleme

Linguistiese vertaalprobleme verwys na die struikelblokke wat tydens die vertaalproses ontstaan omdat die bron- en doeltaal op 'n sintaktiese, morfologiese en fonologiese vlak van mekaar verskil (Nord, 1997: 60, sien ook 3.3.2.3.2.). Aangesien die bron- en doeltekste se onderlinge taalkonvensies van mekaar verskil, is die Afrikaanse en Franse vertalers van kinderrympies ook deur verskeie linguistiese uitdagings gekonfronteer. Dié probleme kan in twee onderafdelings verdeel word, naamlik leksikale probleme (4.4.1.), wat die register en styl van die kinderrympies beïnvloed⁴⁵⁰, en grammatikale (4.4.2.) probleme. Leksikale probleme verwys na stilistiese uitdagings, soos vertalers se woordkeuse, terwyl grammatikale probleme hoofsaaklik na probleme verwys wat ontstaan as gevolg van die onderskeie bron- en doelsisteme se taalkonvensies.

⁴⁴⁹ Die hond wat spyt is oor sy gedrag is 'n sterk kontras met Hugh Latham se voorbarige reün wat in sy vuus lag (*"le chien rit sous cape"*) as die ou vrou voor hom buig.

⁴⁵⁰ Vertalers se woordkeuse beïnvloed ongetwyfeld sowel die styl (informeel versus formeel) as register van die versvertalings (vergelyk ook 4.3.6.). Byvoorbeeld, rympies wat argaïese woorde bevat, sal outomaties formeler voorkom vir kontemporêre doeltekslesers (sien 4.4.1.1.).

4.4.1. Woordwurms: Leksikale vertaalprobleme

Sekere woorde is soos snywurms wat keer dat die vertaalde kinderrympies in die onderskeie doelsisteme wortelskiet. Één argaïese of ongepaste woord kan 'n rympie se bestaan kortknip en veroorsaak dat die jong doeltekslesers belangstelling in die teks verloor. Ander woorde is soos oorwurms⁴⁵¹ wat in mens se kop inkruip en daar bly kriel en jou kielie, sodat jy giggel van lekkerkry en dit wil herhaal en hardop sê. Oorwurms is waardevol. Hulle lei tot 'n suksesvolle ontvangs in die doelsisteem en help om die vertaalde rympies in kinderharte te vestig. Sekere Moeder Gans-rympies bevat wel argaïese woorde wat nie meer in gebruik is nie, maar die eeu-oue rympies se wortelsisteem is so sterk, dat dit geen skade doen nie. Tradisionele kinderrympies krioel ook van lekkerkrywoorde wat jou laat lag én laat luister. Wanneer die verskillende Afrikaanse en Franse vertalings met mekaar en die brontekste vergelyk word, blyk dit dat sekere vertalers 'n kreatiewe poging aangewend het om woorde in te span wat in die jong doeltekslesers se smaak val en hulle laat skaterlag, terwyl ander minder moeite gedoen het. In dié onderafdeling word ondersoek hoe die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers se woordkeuse die sukses van die doeltekste kan verseker óf verhinder. Die bespreking van leksikale probleme word in vier kategorieë onderverdeel, naamlik argaïese taalgebruik (4.4.1.1.), klankskilderende woorde (4.4.1.2.), beeldspraak (4.4.1.3.) en diminutiewe (4.4.1.4.).

4.4.1.1. Ou kalant, lank in die land⁴⁵²: Argaïese taalgebruik en register

Soos reeds genoem, is daar 'n groot aantal Moeder Gans-rympies wat argaïese woorde bevat, byvoorbeeld "Goosey, goosey. gander", "The north wind doth blow", "Hickety, pickety, my fine hen", "There was a jolly miller once", "The old woman tossed up in a basket", "One misty, moisty morning", "Monday's child" en "Willy boy, Willy boy". Werkwoorde soos 'doth', 'wilt', 'shall' en 'shalt' het outomaties tydens die vertaalproses verdwyn, aangesien sowel die Afrikaanse as die Franse vertalers die tempus gedomestikeer het om aan die onderskeie doelsisteme se taalkonvensies te voldoen (sien 4.3.2.). Die argaïese informele en gemeensame aanspreekvorme (*thee* en *thou*⁴⁵³) wat in sekere Moeder Gans-rympies soos "I do not like thee, doctor Fell", "Little maid, pretty maid" en "Pussy cat, pussy cat, wilt thou be mine" voorkom, het ook outomaties tydens die vertaalproses verdwyn omdat dit met Afrikaanse en/of Franse informele aanspreekvorme vervang is. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Daniel Hugo se vertaling van "I do not like **thee** Dr. Fell" as "Ek

⁴⁵¹ In Duits word daar na 'n aansteeklike liedjie verwys as 'n 'Ohrwurm' ('oorwurm').

⁴⁵² Opperman, 1981: 159.

⁴⁵³ Die aanspreekvorme 'thou' en 'thee' klink formeel, maar is eintlik informele aanspreekvorme: "*English used to distinguish singular thou/thee from plural ye/you; thou/thee was restricted to informal usage, and ye/you was used both as informal plural and formal singular and plural*" (Moeller, Huth, Hoecherl-Alden, Berger & Adolph, 2012: 47).

verpes **jou**, dokter Nel” (sien vb. 71) en die verskillende vertalings van “Pussy cat, pussy cat, wilt thou be mine” (vb. 127)⁴⁵⁴:

Voorbeeld 127

Pussy cat, pussy cat, wilt thou be mine? Thou shalt neither wash dishes Nor yet feed the swine, But sit on a cushion And sew a fine seam, And live upon strawberries Sugar, and cream. (Scarry [ill.], 1992: 87)	
“Krullebol, Krullebol Word tog gou-gou my vrou! Jy kan vergeet van stooft en kastrol As jy maar net met my trou Jy kan heeldag sit en borduur Jou handjies sag hou en lekkergoed kou En bediendes vir alles rondstuur” (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 78).	Katjielief, katjielief, sal jy by my kom bly? Ek sal die borde was en uit jou pad bly. Jy sal 'n kussing kry om te werk aan 'n soom, terwyl jy aarbeie eet met suiker en room. (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 87)
Si tu veux m'épouser, tu n'iras, Catherine, Ni parmi les cochons, ni même à la cuisine; Mais tu prendras ton aise, et tes chiffons coudras, Et de sucre, de crème, et de fraises vivras. (Roberts [vert.], 1871: 61)	Tête-frisée, Tête-frisée sois donc mienne? Tu ne laverais vaisselle, ni ferais paître porcs, ni rien; Sur un coussin assise tu broderais même, Et mangerais seulement: fraises, sucre, et crème [sic]. (Gutch [vert.], 1922: 34)

Argaïese uitdrukkings en beskrywings is meestal óf gemoderniseer, omskryf⁴⁵⁵ óf weggelaat in die onderskeie vertalings. Byvoorbeeld, die verwysing na ‘playfellows’ in “Boys and girls, come out to play” verdwyn in E.P. du Plessis se Afrikaanse vertaling (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 6), terwyl Philip de Vos dit vervang met ‘maatjies’ (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 36). In E.P. du Plessis se Afrikaanse vertaling van “Rub-a-dub-dub” verdwyn die verwysing na die drie ‘knaves’ (‘vabonde’) in die laaste versreël (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 47), terwyl Philip de Vos en Daniel Hugo na die slagter, die bakker en die kersemaker as ‘rakkers’ verwys (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 51 en Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 43). Selfs Henri Parisot, wat ‘knaves’ as ‘valets’ vertaal het, se Franse beryming kan argumentshalwe as moderner beskou word omdat dié term steeds gebruik word om na boere in ’n kaartspel te verwys (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.).

Sekere Afrikaanse vertalers het die register van hulle doeltekste verander deur gebruik te maak van omgangstaal en informele uitdrukkings. Laasgenoemde strategie weerspieël die

⁴⁵⁴ *Pussy cat* word in die verskillende weergawes van dié rympie met *Kate* en *Curly Locks* vervang. Eliza Gutch se vertaling is wel effens formeler omdat sy die voorwaardelike wyse gebruik, wat as ’n hofflikheidsvorm beskou word.

⁴⁵⁵ Soms is vertalers gedwing om herskrywing te gebruik omdat die argaïese uitdrukkings aan die einde van ’n versreël verskyn en eindrym bewerkstellig. Laasgenoemde is die geval met die uitdrukking “to make strife” in “When I was a bachelor”: “[...] *The rats and the mice, they made such a strife, / I had to go to London to buy me a wife [...]*” (Scarry [ill.], 1992: 10). In Daniel Hugo se vertaling het dié argaïese uitdrukking verdwyn omdat die vertaler die versreël moes herskryf sodat die doel- en die bronteks se rymskema ooreenstem: “[...] *Die rotte en mui se het partytjie gehou, / en ek moes Pretoria toe op soek na ’n vrou [...]*” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 10).

vertalers se strewe om die onnutsige gees van Moeder Gans se rympies vas te vang en 'n komiese effek te bewerkstellig⁴⁵⁶. Byvoorbeeld, in Philip de Vos se vertaling van "Jack and Jill" val Jack nie, maar "*slaai [hy] neer en maak hom seer*", in "Fiddle-de-dee" 'vry' die vlieg met die hommelby (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 54 & 108) en die 'ladies' en 'gentlemen' in "This is the way the ladies ride" verander in 'vroumense' en 'mansmense' (Scheffler [ill.], De Vos [ill.], 2007: 114), terwyl die bord en die lepel in Daniel Hugo se vertaling van "Hey diddle, diddle" weghardloop omdat hulle genoeg gehad het van die 'malligheid' (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 32). Vergelyk ook D.J. Opperman se vertaling van "Three blind mice" met Hugh Latham en Henri Parisot se Franse vertalings (vb. 128). Opperman se gebruik van die werkwoord 'hol' (i.p.v. 'hardloop') voeg 'n tikkie humor by sy vertaling, wat nie in die bronteks verskyn nie, terwyl Latham en Parisot 'run' direk in Frans vertaal het as 'courir' (hardloop)⁴⁵⁷.

Voorbeeld 128

Three blind mice, three blind mice.
See how they **run**. See how they **run**.
They all ran after the farmer's wife,
Who cut off their tails with a carving knife,
Did you ever see such a thing in your life,
As three blind mice?
(Lupatelli [ill.], 1975: 34)

Drie blinde muis, kyk hoe hulle **hol!**⁴⁵⁸
Hulle **hol** al agter die boer se vrou,
wat hulle sterte afkap met een hou!
Het jy ooit so iets in jou lewe aanskou
as drie blinde muis?
(Lupatelli [ill.], Opperman [vert.], 1976: 34)

Trois souris aveugles, vois comme elles **courent!**
Elles **couraient** après la femme du fermier,
Qui coupa la queue brandissant un couperet;
As-tu jamais vu une telle mêlée
Que trois souris aveugles?
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Voyez donc **courir** ces trois souris éclopées!
Elles **courent** après la femme du fermier,
Qui leur coupa la queue avec son coutelas;
De votre vie avez-vous vu chose pareille à
Ces trois souris-là?
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Informeel woorde word egter nie net ingespan om die speelse element van Moeder Gans se rympies te beklemtoon nie, maar ook om 'n spesifieke rympatroon te bewerkstellig. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Philip de Vos se Afrikaanse beryming van "One, two, three, four, five" (vb. 129). De Vos se gebruik van die informele woord

⁴⁵⁶ Mens kan die Franse vertalers nie kwalik neem omdat hulle taalgebruik nie so modern soos die Afrikaanse vertalings is nie, aangesien John Roberts, Eliza Gutch, Hugh Latham en Henri Parisot se vertalings onderskeidelik in 1871, 1922, 1964 en 1976 gepubliseer is. Gevolglik bevat dié vertalings argaïese woorde, soos 'pie', Oudfrans vir 'n ekster en 'chopine', Middelfrans vir 'n beker wat twee pinte vloeistof bevat (Roberts [vert.], 1871: 11 en Gutch [vert.], 1922: 37).

⁴⁵⁷ Hoewel mens kan argumenteer dat Parisot se beryming formeler is as die bronteks en die ander vertalings omdat hy die formele Franse aanspreekvorm gebruik om respek te toon aan die individu wat hy aanspreek, is dit belangrik om in gedagte te hou dat 'vous' ook na die tweede persoon meervoud ('julle') kan verwys; m.a.w. dit is moontlik dat Parisot die publiek (en nie 'n individuele leser nie) aanspreek.

⁴⁵⁸ Wanneer die horlosie in Philip de Vos se Afrikaanse vertaling van "Hickory, dickory, dock" '**slaai**', '**hol**' die muis ook weg (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 101). In die vertaling van "Tom, Tom, the piper's son" wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, het die vertaler ook dié werkwoord 'hol' gebruik: "*Die stout seun, Piet van der Pol, / het 'n vark gesteel en weggehol [...]*" (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970). E.P. du Plessis bewerkstellig nie dieselfde komiese effek in sy vertaling, wat argaïese woorde en uitdrukkings (o.a. 'pyperseun', 'hardloop heen' en 'varkleerplak') bevat nie: "*Tom, Tom, pyperseun, / steel 'n vark en hardloop heen [...]*" (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 30). Daniel Hugo se vertaling, wat in 2009 verskyn het, is ook minder vermaaklik as die beryming wat in *Aandstories vir kleuters* verskyn en waarin die woord 'hol' gebruik word: "*Tom, die stout kind van 'n kneg, / steel 'n vark en hardloop weg [...]*" (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 15).

't'ruggesmyt' (i.p.v. 'teruggegooi') stel hom in staat om sowel die vermaaklikheidswaarde van die vertaling te verhoog as eindrym te bewerkstellig:

Voorbeeld 129

One, two, three, four, five,
Once I caught a fish alive,
Six seven, eight, nine, ten,
Then I let it go again.
Why did you **let it go?**
Because it bit my finger **so**.
Which finger did it bite?
This little finger on the right.
(Scheffler [ill.], 2006: 65)

Een en twee, en drie en vier...
Vang 'n vis in die rivier.
Vyf, ses, sewe ag...
Gooi hom t'rug met al jou krag.
Waarom is hy **t'ruggesmyt?**
Want hy het my seer **gebyt**.
Hy't geknaag en hy't gekou
en kyk hoe lyk my vinger nou!
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 65)

Hoewel die informele taalgebruik en lighartige ondertoon (informele register) bydra tot die vermaaklikheidswaarde van Moeder Gans se rympies, word die spel-element van dié rympies (sien 2.2.3.1.) veral beklemtoon deur die gebruik van klanknabootsende woorde wat tydens voordrag gedramatiseer word.

4.4.1.2. Oupa uil sê: "Hoe? Hoe!"⁴⁵⁹: Klankskilderende woorde

In tradisionele kinderrympies word daar tussen twee soorte klankwerkinge onderskei, naamlik klankryke nonsenswoorde en onomatopoe (klanknabootsing). Klankryke nonsenswoorde, wat gewoonlik in die eerste versreëls verskyn, word hoofsaaklik gebruik om óf eindrym te bewerkstellig óf die musikaliteit en spel-element van die rympies te beklemtoon en kom voor in 'n groot aantal kinderrympies, o.a. "Lavender's blue", "Hey diddle, diddle", "Fiddle-de-dee", "Hickory, dickory, dock", "To market, to market", "Diddle, diddle, dumpling", "Rub-a-dub-dub" en "Fe, fi, fo, fum". Die onderskeie vertalers het een van drie strategieë gebruik om klankryke nonsenswoorde wat in kinderrympies voorkom te vertaal (vergeelyk 3.3.2.3.2.3.). Soms is die niksseggende klankwerkinge summier weggelaat. Dié strategie is byvoorbeeld toegepas deur Philip de Vos in Afrikaanse berymings van "To market, to market", "Rub-a-dub-dub", "Hickety, pickety, my fine hen", deur E.P. du Plessis in sy verwerkings van "Rub-a-dub-dub" en "Diddle, diddle, dumpling" en deur Daniel Hugo in sy vertalings van "Old King Cole", "Mark toe, mark toe" en "Fe, fi, fo, fum"⁴⁶⁰ (vb. 130):

Voorbeeld 130

Fe, fi, fo, fum,
I smell the blood of an Englishman;
Be he alive or be he dead,
I'll grind his boned to make my bread.
(Scarry [ill.], 1992: 58)

Hulle drink tee net wanneer hul kan,
ek ruik die bloed van 'n Engelsman.
Ek soek hom lewend, ek soek hom dood,
ek gaan sy bene maal vir growwe brood.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 58)

⁴⁵⁹ Opperman, 1981: 49.

⁴⁶⁰ In teenstelling met die bronteks, dryf Hugo se vertaling, wat geïnspireer is deur Richard Scarry se illustrasie van 'n leeu wat *The Times* lees terwyl hy 'n koppie tee drink, die spot met Britte. Die klankwerkinge in dié rympie is een van die min nonsenswoorde wat nie gebruik word om eindrym te bewerkstellig nie. E.P. du Plessis het egter in sy Afrikaanse beryming gebruik gemaak van nonsenswoorde wat wel eindrym bewerkstellig: "**Rántan, rántan, rántan-tan** / ek ruik die bloed van 'n Engelsman [...]" (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.] 1976: 52).

Indien moontlik het vertalers van fonetiese vertaling gebruik gemaak om nonsenswoorde te skep wat die klank van die brontekste in die doeltekste naboots, maar soos Afrikaanse of Franse woorde *lyk* en *klink*⁴⁶¹. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Philip de Vos se Afrikaanse beryming van “Lavender’s blue” waar ‘diddle, diddle’ as ‘diedel, diedel’ vertaal is (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 38) en Eliza Gutch se vertaling van “Hickety, pickety, my fine hen” waar ‘hickety, pickety’ vertaal is as ‘ickéty, pickéty’ (Gutch [vert.], 1922: 33)⁴⁶². Aangesien die nonsenswoorde hoofsaaklik gebruik word om alliterasie, assonansie en eindrym te bewerkstellig, is die vertalers meestal gedwing om met nuwe klankwerkinge vorendag te kom wat dieselfde funksie verrig as die niksseggende woorde in die brontekste. Vergelyk byvoorbeeld die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalings van “Hickory, dickory, dock” (vb. 131). Die onderskeie Afrikaanse vertalers moes allitererende klankwerkinge vind wat rym met ‘klok, terwyl John Roberts een moes opspoor wat rym met ‘horloge’ (horlosie):

Voorbeeld 131

Hickory, dickory, dock,
The mouse ran up the **clock**;
The clock struck one,
The mouse ran down,
Hickory, dickory, dock.
(Roberts, 1871: 42)

Diggoré, diggoré, doge,
Le rat monte à l'**horloge**,
Une heure frappe,
Le rat s'échappe,
Diggoré, diggoré, doge.
(Roberts [vert.], 1871: 43)

Rakketak, takkerak, tok,
die muis hardloop op teen die **klok**.
Die klok slaan kabam!⁴⁶³
Die muis skrik hom lam.
Rakketak, takkerak, tok.
(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 11)

Tikke-tak, tikke-tak, tok!
Die muis kruip in die **klok**,
die klok slaan een,
die muis draf heen.
Tikketak, tikke-tak, tok!
(Opperman [red.], ongemeld [vert.], 1981: 31)

Tikketak, tikketak, tok,
die muis sit bo-op die **klok**.
Die klok slaat een.
Die muis hol heen.
Tikketak, tikketak, tok.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 110)

Ander voorbeelde van klankryke nonsenswoorde wat in die Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se rympies voorkom en gebruik word om alliterasie, assonansie óf eindrym te bewerkstellig, sluit in (figuur 18):

⁴⁶¹ Philip de Vos en Hugh Latham het ook van fonetiese vertaling gebruik gemaak in hulle berymings van “Pat-a-cake, pat-a-cake”: “*Pat-a-cake, pat-a-cake, baker’s man. / Bake me a cake as fast as you can; / Pat it and prick it, and mark it with B, / Put it in the oven for baby and me*” (Scheffler [ill.], 2006: 18). Beide vertalers het daarin geslaag om getrou te bly aan die inhoud en die metriese musikaliteit van die bronteks. De Vos die rympie vertaal as: “*Bak en brou, bak en brou, Bakkerman. / Bak tog gou ’n koekie sodra jy kan. / Bak dit en brou dit en merk dit met ’n B. / Dan kan ons ’n brokkie vir die baba gee*” (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 18). Latham se vertaling is net so suksesvol: “*Bats ta pâte, bats ta pâte, pâtissier, / Fais-moi une tartelette vite, sans délai; / Pétris-là, perce-la, marque-la d’un B, / Puis mets-la au four pour mon petit bébé*” (Latham [vert.], 1964: n.pag.).

⁴⁶² Philip de Vos het dié klankwerkinge met ’n naam (Kekeltjie) vervang, terwyl Daniel Hugo die geluid van ’n hen (‘kékêlêkê-ê’) nageboots het (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 26 en Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 25).

⁴⁶³ Du Plessis se addisionele gebruik van onomatopoeie verhoog die vermaaklikheidswaarde van dié vertaling. Dieselfde geld vir Philip de Vos se beryming en die vertaling wat in D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (1957, 1981 en 2005) verskyn, aangesien die klankwerkinge in dié rympies nie nonsenswoorde is nie, maar die geluid van ’n horlosie naboots. E.P. du Plessis het ook klankryke nuutskeppings in sy vertaling van “Boys and girls, come out to play” gebruik, hoewel dit nie in die bronteks verskyn nie (sien vb. 58).

Figuur 18

Voorbeelde van klankryke nonsenswoorde in Afrikaanse en Franse Moeder Gans-vertalings

“Diddle, diddle, dumpling”

Diddle, diddle, dumpling, my son John [...] (Scheffler [ill.], 2006: 125)

Fiedel diedel, vaaksak, my seun Daan [...] (Opperman [red.], ongemeld [vert.], 1981: 58)

Holderstebolder, my seun Jan [...] (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 125)

Fiedel-diedel, vakie, my seun Faan [...] (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 26)

“Fiddle-de-dee”

Fiddle-de-dee, fiddle-de-dee,
The fly shall marry the humble-**bee** [...] (Scheffler [ill.], 2006: 108)

Tara, tara, boemdery,
die vlieg vry met die **hommelby** [...] (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 108)

“Hey diddle, diddle”

Hey diddle, diddle,
The cat and the fiddle [...] (Scheffler [ill.], 2006: 74)

Karalie! Karool!
Die kat speel **viool** [...] (Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 31)

Haai diddeldool,
die kat speel **viool** [...] (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 74)

Haai diedel dool,
die kat speel **viool** [...] (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 32)
Hé! Ha! plon-plon! le chat et le **violon** [...] (Gutch [vert.], 1922: 38)

Lon, lon, lon, le chat et le **violon** [...] (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

“Rub-a-dub-dub”

Rub-a-dub-dub,
Three men in a **tub** [...] (Scarry [ill.], 1992: 43)

Rata-tata-tat,
drie kêrels in 'n **vat** [...] (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 43)

Frotti-frotta, frotti-frottait,
Trois hommes dans un **baquet** [...] (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

“To market, to market”

To market, to market, to buy a fat **pig**;
Home again, home again, **jiggety-jig** [...] (Lupatelli [ill.], 1975: 30)

Na die mark, na die mark, koop 'n vet **vark**;
huis toe, huis toe: **trippetiетrap!** [...] (Lupatelli [ill.], Opperman [vert.], 1976: 30)

Onomatopeïese woorde word weer veral in Moeder Gans se rympies gebruik om diere, mense en masjinerie na te boots, soos wat die geval is in o.a. “Bow-wow, says the dog”, “Old Mother Hubbard”, “Down by the station”, “Cock-a-doodle-doo”, “Baa, baa, black sheep”, “This

little pig”, “Ring-a-ring o’roses”, “Horsey, horsey”, “This is the way the ladies ride” en “Three little kittens”. Hoewel onomatopoeie gebruik word om kleuters en jong kinders te vermaak en die betekenisinhoud van die tekste te versterk, dien klankskilderende woorde ook ’n pedagogiese doel, aangesien dit jong lesers se taalvaardighede verbeter deur hulle meer oor die betrokke taal te leer. Onomatopeïese woorde verrig veral ’n belangrike funksie in Eliza Gutch, John Roberts en Hugh Latham se vertalings, aangesien dié doelt tekste juis geskep is om Engelssprekende kinders se Franse taalvaardighede te verbeter. Ideaal gesien, behoort vertalers dus die onomatopoeie te domestikeer en dit met klanknabootsende woorde te vervang wat in die doeltaal gebruik word. Vergelyk byvoorbeeld die gebruik van onomatopoeie in die Afrikaanse en Franse vertalings van “Three little kittens” wat jong doelt ekslesers leer hoe dit klink as katte miaau en spin (figuur 19):

Figuur 19
Die domestikering van onomatopoeie in Afrikaanse en Franse Moeder Gans-vertalings

Onomatopoeie in “Three little kittens”	In Afrikaans vervang met	In Frans vertaal as
mee-ow	miaau ⁴⁶⁴	miaou
purr-rr	purr-rr (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 60)	ron-ron (Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Ongelukkig is die vertaling van onomatopoeie in kinderrympies nie altyd eenvoudig nie omdat dit, soos die klankryke nonsenswoorde, gebruik word om alliterasie, assonansie en eindrym te bewerkstellig. Vertalers wat onomatopoeie wil domestikeer, word gevolglik ook gedwing om van herskrywing en manipulasie gebruik te maak. Elizabeth van der Merwe moes byvoorbeeld van domestikering gebruik maak in haar Afrikaanse beryming van “Bow-wow, says the dog” omdat dié rympie op onomatopoeie gebaseer is, maar is terselfdertyd gedwing om die doelt eks te manipuleer en die struktuur aan te pas sodat dit kan rym (vb. 132). Verder kon sy die woordspel tussen die geluid wat ’n koekoek maak en die voël se naam behou, maar haar beryming bereik nie ’n klimaks soos die bronteks nie omdat die woordspel na die middelste strofe verskuif:

Voorbeeld 132

Bow-wow, says the dog,
Mew, mew, says the cat,
Grunt, grunt goes the hog,
 And **squeak** goes the rat.
Tu-whu, says the owl,
Caw, caw, says the crow,
Quack, quack, says the duck,
 And what cuckoos say you know.
 (Lupatelli [ill.], 1975: 45)

⁴⁶⁴ Philip de Vos het net die onomatopoeie ‘miaau’ gebruik in sy Afrikaanse beryming van dié rympie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 93).

"Miaau", skree die kat,
 en **"woef"** blaf die hond,
 en **"oink"** steun die vark
 met sy magie rond.
 Koekoek sing ook saam
 en die eend sê **"Kwaak"**
"Hoe-hoe" huil die uil
 (hy voel al bietjie vaak).
"Piep", skree die rot,
 en **"Kaaaa"** kras die kraai.
 Sjoë, maar die diere
 kan lekker lawaai!

(Lupatelli [ill.], Van der Merwe [vert.], 1976: 45)

Soos met die vertalings van klankryke nonsenswoorde, het die Afrikaanse en Franse vertalers verskeie strategieë gebruik om die onomatopoeie in kinderrympies te vertaal. Klanknabootsende woorde is óf weggelaat, heeltemal of gedeeltelik gedomestikeer, foneties vertaal óf direk oorgedra in die doeltekste. Vergelyk byvoorbeeld die verskillende vertalings van “Old Mother Hubbard”. Henri Parisot en Hugh Latham het die hond se geblaf (‘bow-wow’) gedomestikeer deur te vervang met ‘ouoh! ouoh!’ en ‘jappe, jappe’ (sien vb. 125); In William Versfeld en Leon Rousseau se vertalings is die hond se geblaf weggelaat (sien vb. 124 en vb. 126), terwyl Daniel Hugo en Eliza Gutch onderskeidelik van gedeeltelike domestikering (‘waf-woef-waf’) en fonetiese vertaling (‘bu-wu’) gebruik gemaak het om eindrym te bewerkstellig (sien vb. 125). Die vertalers het egter nie deurgaans dieselfde strategie gebruik in die vertaling van onomatopoeie nie. Byvoorbeeld, Philip de Vos het waar moontlik die klanknabootsende woorde gedomestikeer, maar het dit weggelaat indien die gebruik van klanknaboetsing ’n negatiewe uitwerking op die rymskema van sy doeltekste sou hê. Ander voorbeelde van onomatopoeie in Moeder Gans se rympties en die verskillende strategieë wat tydens die vertaling van klanknaboetsing gebruik is, sluit in (figuur 20):

Figuur 20
Strategieë toegepas tydens die vertaling van onomatopoeë in die Moeder Gans-vertalings

“A farmer went trotting”: *lumpety, lumpety, lump & bumpety, bumpety, bump*

Foneties vertaal en/of direk oorgedra

Loem-petie! loem-petie! loemp!
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 44)

boem-petie! boem-petie! boemp!
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.] 1976: 44)

“Baa, baa, black sheep”: *baa, baa*

Weggelaat

(Halloway [vert.], 1978: 110)

Gedomestikeer

mê, mê
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 36)

bée, bée
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

Foneties vertaal en/of direk oorgedra **baba**
(Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 45)

baa, baa
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 45)

ba! ba!
(Gutch [vert.], 1922: 18)

“Chook, chook, chook”: *chook*

Gedomestikeer **kiepie**
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 15)

“Froggy, froggy”: *hoppity-hop*

Foneties vertaal en/of direk oorgedra **hoppetie-hop**
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 119)

“Horsey, horsey”: *clippety-clop & giddy-up*

Weggelaat -
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 112)

-
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 112)

“Old King Cole”: *twee tweedle dee*⁴⁶⁵

Weggelaat -
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 12)

-
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 87)

-
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 56)

Gedomestikeer **crin-crin-cron**
(Gutch [vert.], 1922: 28)

“Ring-a-ring-o-roses”: *a-tishoo*

Weggelaat -
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 56)

-
(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 6)

Gedomestikeer **a-tiesjoe**
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 6)

“The way the ladies ride”: *trippety-trip*

Weggelaat -
(Opperman [red.], ongemeld [vert.], 1981: 20)

⁴⁶⁵ Henri Parisot het slegs die eerste strofe van dié rympie vertaal (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.).

Gedomestikeer**trippel-trippel-trap**

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 114)

“This little pig”: wee-wee-wee-wee-wee⁴⁶⁶**Weggelaat**

-

(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 84)

-

(Grobelaar [red.], ongemeld [vert.], 1969: 28)

-

(Opperman [red.], Van der Merwe [vert.], 1976: 122)

Gedomestikeer**ki! ki! ki! ki!**

(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Foneties vertaal en/of direk oorgedra**wie-wie-wie**

(Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 28)

whie-whie-whie-whie-whie-whie

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 47)

wie!

(Gutch [vert.], 1922: 43)

Soos wat die gebruik van omgangstaal en klanknabootsing die speelse element van Moeder Gans se rympies versterk, het die vertalers staat gemaak op beeldspraak (hiperbool, vergelykings en metafore) om die visuele element van dié rympies te beklemtoon (sien 2.2.3.2.).

4.4.1.3. Woorde wek, maar voorbeelde trek: Beeldspraak

Die beeldspraak wat in die tradisionele kinderrympies verskyn, is gewoonlik direk oorgedra in die doeltekste, aangesien dit oor universele vergelykings handel⁴⁶⁷. Byvoorbeeld, die lammetjie is ook so wit soos sneeu in die Philip de Vos en Hugh Latham se vertalings van “Mary had a little lamb” (vb. 133)⁴⁶⁸, die gawe koningin gee ook vir die jong meisie ’n edelsteen so groot soos haar skoen in John Roberts se Franse vertaling van “Little girl, little girl, where have you been?” (vb. 134) en die sterretjie in “Twinkle, twinkle, little star” word ook in die Afrikaanse vertalings met ’n diamant vergelyk (vb. 135):

⁴⁶⁶ Henri Parisot het die onomatopee in sy Franse beryming vervang met ’n nonsenswoord (‘peta-petit’) wat as rymwoord dien: “[...] *Ce petit cochon a eu du rôti, / Ce petit cochon n'en a pas eu mie, / Et ce petit cochon n'eut plus, **peta-petit**, / Qu'à s'en retourner chez lui*” (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.).

⁴⁶⁷ Daniel Hugo se vertaling van “The cat sat asleep by the side of the fire” is ’n uitsondering. In die bronteks snork die vrou soos ’n vark (“*The mistress snored loud as a pig*”), terwyl sy in Hugo se vertaling soos ’n gans snork (Scarry [ill.], 1992: 63). Hugo het die uitdrukking wat in die bronteks verskyn verander (hoewel dit ook in Afrikaans gebruik word) om eindrym te bewerkstellig: “*Die kat sit en slaap by die vuur, / sy juffrou **snork soos ’n gans**; / die haas speel viool en **dans**, / somer net uit pure plesier*” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 63).

⁴⁶⁸ In C.P. Hoogenhout se vertaling van dié rympie word daar net verwys na die lammetjie se ‘sagte, witte wol’ (Hoogenhout [vert.], 1981: 100).

Voorbeeld 133

Mary had a little lamb,
It's fleece was white as snow;
And everywhere that Mary went
The lamb was sure to go.
(Scheffler [ill.], 2006: 63)

Marie het 'n lammetjie,
met 'n sneeuwit krullebol.
En waarheen Marie ook al gaan,
stap hy die wêreld vol.
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 63)

Marie avait un p'tit agneau
D'une tente de neige pure;
Et n'importe où Marie flânait
L'agneau suivait pour sûr.
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Voorbeeld 134

Little girl, little girl, where have you been?
Gathering roses to give to the queen.
Little girl, little girl, what gave she you?
She gave me **a diamond as big as my shoe.**
(Roberts, 1871: 30)

Petite, que viens tu de faire au palais?
Mais d'offrir à la reine un bouquet tout frais.
Que t'a-t-elle donné, petite Charlotte?
Un joli diamant gros comme ma botte.
(Roberts [vert.], 1871: 31)

Voorbeeld 135

Twinkle, twinkle, little star,
How I wonder what you are!
Up above the sky so high,
Like a diamond in the sky.
(Scheffler [ill.], 2006: 121)

Vonkel, vonkel, kleine ster⁴⁶⁹,
wat is jy so hoog en ver,
aan die lug se verste rand,
soos 'n helder diamant?
(Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 124)

Skitter, skitter, skitter-ster
bo my kop, maar vreeslik ver.
**In die lug so swart soos ink,
nes 'n diamant wat blink.**
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 121)

De Vos se gebruik van 'n addisionele vergelyking ('lug so swart soos ink') is uiters effektief, aangesien dit jong doeltekslesers in staat stel om 'n duidelike beeld van die pikdonker naglug op te roep. Dit is egter nie die enigste geval waar Afrikaanse vertalers van beeldspraak gebruik gemaak het hoewel dit nie in die brontekste verskyn nie (figuur 21):

Figuur 21
Addisionele beeldspraak in die Afrikaanse Moeder Gans-vertalings

"A farmer went trotting upon his grey mare"

[...] A raven cried, Croak!, and they all tumbled
down,
(Lupatelli [ill.], 1975: 44)

[...] Maar skielik **skree** 'n swart kraai hier voor hom
moord en brand [...]
(Lupatelli [ill.], Grobbelaar [vert.], 1976: 44)

⁴⁶⁹ In Anthony Lupatelli (illustreerder) se *101 Rympties* (1976) verskyn 'n hersiene weergawe van dié vertaling: "Vonkel, vonkel, kleine ster, / **waarom dan so hoog en ver,** / aan die lug se verste rand, / **soos 'n helder diamant?**" (Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 46).

“Hey diddle, diddle”

[...] The cow jumped over the moon;
The little dog laughed
To see such sport,
And the dish ran away with the spoon.

(Scarry [ill.], 1992: 32)

[...] die koei spring bo-oor die maan
en die hondjie **lag dat sy oë traan**.
Die bord en die lepel **kies die hasepad**,
van dié malligheid het hulle genoeg gehad.

(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 32)

“If wishes were horses”

If wishes were horses, beggars would ride.
If turnips were watches, I would
wear one by my side.
And if ‘ifs’ and ‘ands’
Were pots and pans,
There’d be no work for tinkers!

(Lupatelli [ill.], 1975: 53)

Was wense maar perde,
dan het ek ook gery.
Was rape horlosies,
was tyd seker vry.
Maar **as is mos verbrande hout**,
en reg is reg, en fout is fout.

(Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 53)

“Little Bo-Peep”

It happened one day, as Bo-Peep did stray
Into a meadow hard by,
There she espied their tails side by side,
All hung on a tree to dry [...]

(Scheffler [ill.], 2006: 61)

[...] Klein Sarie van Schoor het veld toe gestap
en dink toe al weer sy droom.
Sy kyk en sy kyk en word **bleek soos ’n lyk**:
Daar’s stertjies wat hang aan ’n boom [...]

(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 61)

“Old King Cole”

[...] Every fiddler, he had a fine fiddle,
And a very fine fiddle had he;
Twee tweedle dee, tweedle dee, went the fiddlers [...]

(Scarry [ill.], 1992: 57)

[...] Die musikante voer hom mee
met **wysies wat hom rillings gee** [...]

(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 57)

“This little pig”

[...] And this little pig cried Wee-wee-wee-wee-wee,
I can’t find my way home.

(Scarry [ill.], 1992: 85)

[...] en hierdie varkie **huil dat die trane spat**;
iemand moet hom huis toe vat.

(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 85)

Die visuele leidrade help om die skopos van die Afrikaanse doelt tekste te vervul, nie net omdat dit die vermaaklikheids waarde van die ondeunde rym pies beklemtoon nie, maar ook omdat dit Afrikaanssprekende kleuters en kinders meer oor die taal leer, hulle verbeelding prikkel en hulle in staat stel om die inhoud van die rym pies te ‘sien’ en te ‘ervaar’.

4.4.1.4. Dittjies en datjies: Diminutiewe

‘Little’ is ongetwyfeld die byvoeglike naamwoord wat die meeste in Moeder Gans se rym pies gebruik word, o.a. in “Little Boy Blue”, “Three little kittens”, “Little maid, pretty maid”, “Little Miss Muffet”, “I had a little hen”, “This little pig”, “Little Poll Parrot” en “Two little dicky birds”. Die Franse en Afrikaanse vertalers het verskillende vertaalstrategieë toegepas in die vertaling van dié algemene byvoeglike naamwoord. Dié byvoeglike naamwoord kan óf direk vertaal word óf vertalers kan van diminutiewe gebruik maak. Die Franse vertalers het ‘little’

meestal vertaal as ‘petit(e)’ (klein), terwyl die Afrikaanse vertalers hoofsaaklik diminutiewe verkies het, omdat verkleinwoorde meer gereeld in die Afrikaanse doelsisteem gebruik word en idiomaties is. ‘Die klein seun’, die klein hond’ en ‘die klein hen’ (vergelyk figuur 22) sal byvoorbeeld as onidiomaties en anglisisties ervaar word. In die Afrikaanse sisteem is dit eerder die norm om óf net verkleinwoorde óf ’n kombinasie van die byvoeglike naamwoord én diminutiewe te gebruik, o.a. ‘die klein seuntjie’, ‘die klein hondjie’, ‘die klein hennetjie’. Byvoorbeeld, Philip de Vos verwys in sy vertaling van “This little pig” na die ‘**klein** varkie’ (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 47); Rika Nel het “Two little dicky birds” vertaal as twee ‘**klein** vinkies’ (Nel [vert.], in Opperman, 1981: 13); Tienie Halloway verwys na die lui kind in “Diddle, diddle, dumpling” as die ‘**kleine, kleine, kleutertjie**’ (Halloway [vert.], 1978: 111) en die slapende baba verander in ’n ‘**kleine** babatjie’ in E.P. du Plessis se Afrikaanse beryming van “Hush-a-bye, baby”:

Figuur 22
Die vertaling van die byvoeglike naamwoord ‘little’ in die Moeder Gans-vertalings

“Baa, baa, black sheep”: <i>the <u>little</u> boy</i> ⁴⁷⁰	
Frans vertaling van byvoeglike naamwoord	Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord
le mioche (<i>kleintjie</i>) (Gutch [vert.], 1922: 18)	die seuntjie (Halloway [vert.], 1978: 110)
le petit garçon (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)	die seuntjie (Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 45)
	die outjie (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 36)
“Hey diddle, diddle”: <i>the <u>little</u> dog</i>	
Frans vertaling van byvoeglike naamwoord	Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord
le petit chien (Gutch [vert.], 1922: 38)	die hondjie (Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 31)
le petit chien (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)	die brakkie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 74)
	die hondjie (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 32)
“I had a little hen”: <i>a <u>little</u> hen</i>	
Frans vertaling van byvoeglike naamwoord	Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord
une petite poulette (Roberts [vert.], 1871: 17)	’n roesbruin hennetjie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 83)

⁴⁷⁰ Philip de Vos het in sy Afrikaanse vertaling van “Baa, baa, black sheep” die verwysing na die ‘little boy’ met ‘baba’ vervang (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 42).

'n **hennetjie**
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 78)

"I had a little nut tree": a ***little nut tree***

Frans vertaling van byvoeglike naamwoord

un **petit** noisetier
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord

'n **neuteboompie**
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 84)

"I had a little pony": a ***little pony***

Frans vertaling van byvoeglike naamwoord

un **petit** bidet
(Gutch [vert.], 1922: 27)

Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord

klein ponie
(Opperman [red.], ongemeld [vert.], 1981: 183)

"Mary had a little lamb": a ***little lamb***

Frans vertaling van byvoeglike naamwoord

un **p'tit** agneau
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord

'n **lammetjie**
(Opperman [red.], Hoogenhout [vert.], 1981: 100)

'n **lammetjie**
(Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 63)

"This little pig": ***This little pig***

Frans vertaling van byvoeglike naamwoord

ce **petit** cochon
(Gutch [vert.], 1922: 43)

Afrikaanse vertaling van byvoeglike naamwoord

die eerste **varkie**
(Grobelaar [red.], ongemeld [vert.], 1969: 28)

ce **petit** porc
(Latham [vert.], 1964: n.pag.)

hierdie **varkie**
(Lupatelli [ill.], Anon. [vert.], 1976: 28)

ce **petit** cochon
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.)

eerste Varkie Parkie
(Opperman [red.], Van der Merwe [vert.], 1981: 122)

hierdie **varkie**
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 84)

Die Afrikaanse vertalers het ook gereeld die diminutiewe vir eiename gebruik, soos *Piet* wat in *Pietjie* en *Jan* wat in *Jannie* verander (sien figuur 7 en figuur 9)⁴⁷¹. Soms het die Afrikaanse vertalers ook diminutiewe in die doelttekste gebruik hoewel dit nie in die brontekste verskyn nie⁴⁷². Byvoorbeeld, in E.P. du Plessis se Afrikaanse vertaling van "What

⁴⁷¹ John Roberts het ook van dié vertaalstrategie gebruik gemaak. Byvoorbeeld, die seun in "Jack and Jill" se naam is vervang met *Jeannot*, *little Jack Horner* is vervang met *Jeannot Boboin* en die wasvrou in "Sing a song of sixpence" heet *Jeanneton* (Roberts [vert.], 1871: 11, 12 & 20).

⁴⁷² In sekere Franse doelttekste het Eliza Gutch en Hugh Latham ook die byvoeglike naamwoord 'petit(e)' en diminutiewe gebruik hoewel dit nie in die brontekste verskyn nie. In Eliza Gutch se vertaling van "Baa, baa, black sheep" is een sak wol byvoorbeeld bestem vir die seuntjie wat in die 'ruelle' (straatjie) woon, in "Little Boy Blue" verwys sy na die skaapwagter as 'n 'garçonnet' (seuntjie) en in "Jenny Wren" verwys sy na die winterkoninkie as 'petite Jeanne Roitelet' (Gutch [vert.], 1922: 18, 35 & 59). In Hugh Latham se vertaling van "Sing a song of sixpence" pik 'n 'petite merle' die wasvrou op haar neus en in "Old Mother Hubbard" word daar na die arme hond verwys as 'n 'pauvre petit chien' (Latham [vert.], 1964: n.pag.).

are little boys made of?” is daar 'n groot aantal diminutiewe wat nie in die bronteks verskyn nie (vb. 136); Hoewel Du Plessis verplig was om die diminutiewe ‘seuntjies’ en ‘dogtertjies’ te gebruik omdat dit die idiomatiese vertaling van ‘little boys’ en ‘little girls’ is, was die gebruik van verkleinwoorde soos ‘broekies’, ‘slakkies’, ‘hoedjies’ en ‘soetjies’ opsioneel. Du Plessis het egter dié diminutiewe ingespan omdat dit eindrym vergemaklik het⁴⁷³:

Voorbeeld 136

What are **little boys** made of, made of?
 What are **little boys** made of?
 Frogs and snails
 And **puppy**-dogs' tails.
 That's what **little boys** are made of.

What are **little girls** made of, made of?
 What are **little girls** made of?
 Sugar and spice
 And all things nice,
 That's what **little girls** are made of.
 (Lupatelli [ill.], 1975: 42)

Waarvan is **seuntjies** gemaak?
 Van **broekies** en **brakkies**
 en **slukkies** en **slakkies**
 en paddas wat kwik en kwaak.

Waarvan is **meisietjies** gemaak?
 Van **rokkies** en **hoedjies**
 en alles so **soetjies**
 en **koekies** wat lekker smaak.
 (Lupatelli [ill.], Du Plessis [vert.], 1976: 42)

Terwyl die Afrikaanse vertalers met tye addisionele diminutiewe in hulle doelt tekste gebruik het, het sekere Franse vertalers besluit om die byvoeglike naamwoord ‘little’ (‘petit’) uit hulle vertalings weg te laat en/of te verskuif. Hugh Latham het byvoorbeeld die byvoeglike naamwoord weggelaat in sy vertaling van “Little Miss Muffet” (Mademoiselle Mouffue) en in “Little Bo-Peep” word dit nie gebruik om die jong skaapwagter te beskryf nie, maar haar skapies: “Bo-Peep perdit ses **petits** brebis” (Latham [vert.], 1964: n.pag.). Latham het ook besluit om, in teenstelling met die bronteks, nie twee keer dié byvoeglike naamwoord te gebruik in sy beryming van “Ding, dong, bell” nie (vb. 137):

Voorbeeld 137⁴⁷⁴

Ding, dong, bell,
 Pussy's in the well.
 Who put her in?
Little Johnny Green.
 Who pulled her out?
Little Tommy Stout.
 What a naughty boy was that
 To try and drown poor pussy cat,
 Who never did him any harm,
 And killed the mice in his father's barn.
 (Lupatelli [ill.], 1975: 34)

Din, don, dis!
 Minette dans le puits!
 Qui a fait cela?
Petit Jean Dubois.
 Qui l'en a tirée?
Grand Jean Dupré.
 Quel méchant garçon – et bête –
 De vouloir noyer la minette
 Qui ne nous ennuyait pas:
 Elle attrapait si bien les rats
 Dans la grange de son papa.
 (Latham [vert.], 1964: n.pag.)

⁴⁷³ Die opsionele diminutiewe wat in dié versvertaling verskyn, word onderstreep.

⁴⁷⁴ In twee van die Afrikaanse vertalings van dié rymplies het die vertalers diminutiewe van eiename i.p.v. die byvoeglike naamwoord ‘little’ gebruik. **Little Johnny Green** verander in **Pietertjie du Plooy** en **Pietertjie du Toit** en **little Tommy Stout** in **Willempie de Waal** en **Jannetjie de Waal** (Opperman [red.], ongemeld [vert.], 1981: 35 en Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 34). In die vertaling wat in *Aandstories vir kleuters* (1970) verskyn, het die vertaler weer die byvoeglike naamwoord gebruik, hoewel die een naam ook 'n verkleiningsvorm is: “[...] Wie het, het haar ingegooi? / **Kleine** Kosie Kooi. / Wie het haar uitgehaal? **Kleine** Piet van Raal” (Broadley [red.], ongemeld [vert.], 1970: 95).

4.4.2. Taaltameletjies: Grammatikale vertaalprobleme

Hoewel dit in Engels die konvensie is om die verledetydsvorm in narratiewe tekste te gebruik, is dieselfde reëls nie noodwendig van toepassing op kinderverse nie, aangesien digters kan afwyk van konvensionele linguistiese norme (o.a. tempus en sintaksis) om 'n spesifieke metriese- of rympatroon te bewerkstellig. Die meeste Moeder Gans-rympies is byvoorbeeld in die verlede tyd (imperfektum) geskryf, maar daar is ook 'n groot aantal rympies waarin die teenwoordige tyd, die toekomstige tyd en/of die imperatief gebruik word, soos “Here we go round the mulberry bush”, “To market, to market”, “Hush, little baby” en “Girls and boys, come out to play”. Beide die Afrikaanse en Franse vertalers het hoofsaaklik van linguistiese domestikering gebruik gemaak om gedigtekste te produseer wat aan die onderskeie doelsisteme se taalkonvensies voldoen. Hoewel die Afrikaanse vertalers ook die verledetydsvorm in sekere vertalings aangewend het, het hulle meestal dié tempus met die presens vervang. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met die Afrikaanse vertalings van rympies soos “Jack and Jill”, “Incy, wincy spider”, “Old Mother Hubbard”, “This little pig”, “Jack Sprat” en “Hey diddle, diddle” (vb. 138):

Voorbeeld 138

Hey diddle, diddle,
The cat and the fiddle,
The cow jumped over the moon;
The little dog laughed
To see such sport,
And the dish ran away with the spoon.
(Lupatelli [ill.], 1975: 31)

Karalie! Karool!
Die kat **speel** viool,
die koeitjie **spring** bo-oor die maan,
die hondjie die **lag**
met al sy mag
en die skottel en lepel **loop saam**⁴⁷⁵.
(Lupatelli [ill.], Versfeld [vert.], 1976: 31)

In die Afrikaanse sisteem is dit die norm om eerder die verlede tyd kontekstueel aan te toon en sodoende die oordadige gebruik van ‘het ge-’ te vermy. Dit maak ook sin dat die Afrikaanse vertalers van kinderrympies die doeltaal eerbiedig en die presens bo die preteritum verkies, aangesien die preteritumpatroon veronderstel dat werkwoorde aan die einde van 'n versreël geplaas word. Dit kan ook vertalers se keuse van rymwoorde beperk en hulle dwing om af te wyk van die bronteks se inhoud. Laasgenoemde is die geval met Daniel Hugo se vertaling van “Pussy cat, pussy cat”; Hugo het ook die verledetydsvorm gebruik (“wat het jy daar gedoen?”) en moes afwyk van die oorspronklike rympie se inhoud omdat hy vorendag moes kom met 'n woord wat rym met ‘gedoen’ (vb. 139)⁴⁷⁶. Verder kan die Afrikaanse verledetydsvorm ook die metriese patroon van die doeltekste negatief beïnvloed, aangesien dit, in teenstelling met die Engelse preteritum, gewoonlik uit twee

⁴⁷⁵ Philip de Vos het ook die presens gebruik in sy vertaling van dié rympie (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 74). In Daniel Hugo se Afrikaanse beryming is net die laaste versreël in die verledetydsvorm: “[...] *Die bord en die lepel kies die hasepad, / van dié malligheid **het** hulle genoeg **gehad***” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 32).

⁴⁷⁶ Hoewel die inhoud in Hugo se vertaling nie met die bronteks ooreenstem nie, val dit op dat die aantal heffinge en dalinge en rymkema in albei gedigtekste wel dieselfde is. Die oordrag van die rym- en metriese patroon kompenseer dus vir Hugo se rymdwang.

komponente bestaan, naamlik die hulpwerkwoord van tyd (*het*) en die voltooiide deelwoord (*ge-* voor die stam):

Voorbeeld 139

Pussy cat, Pussy cat, where have you been?
I've been to London to look at the Queen.
Pussy cat, Pussy cat, what did you there?
I frightened a little mouse under her chair.
(Scarry [ill.], 1992: 71)

Katjielief, katjielief, waar was jy dan?
In Londen waar die nors paleiswag staan.
Katjielief, katjielief, wat **het** jy daar **gedoen**?
Ek het 'n muis laat skrik, toe ek die wag wou **soen**.
(Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 71)

Die Franse vertalers het weer hoofsaaklik die historiese verledetydsvorm (wat hoofsaaklik in literêre tekste aangetref word), die perfektum, die plusquamperfektum en die imperfektum in hulle vertalings gebruik, hoewel daar ook enkele rympies is wat die presens en toekomstige tyd bevat, o.a. Hugh Latham se vertalings van “Christmas is coming” en “Pat-a-cake”, Eliza Gutch en Henri Parisot se vertalings van “Mary, Mary quite contrary” en “Baa, baa, black sheep” en John Roberts se vertaling van “Poor Robin” en “Hickory, dickory, dock”. Hoewel tradisionele Franse kinderrympies ook in die historiese verledetydsvorm geskryf word, is dit interessant dat Eliza Gutch, John Roberts en Hugh Latham van dié tempus gebruik gemaak het, aangesien hulle doelt tekste eintlik vir Engelssprekende kinders bestem is en die jong doelt tekst lesers nie noodwendig al die gekonjugeerde werkwoorde sal herken nie. Dit maak egter sin dat die vertalers hoofsaaklik dié tempus gebruik, aangesien die perfektum en die plusquamperfektum die metriese patroon van die doelt tekste kan ontwig omdat dit, in teenstelling met die historiese verledetydsvorm en die imperfektum, uit twee komponente bestaan, naamlik 'n hulpwerkwoord (*avoir* of *être*) en 'n voltooiide deelwoord. Vergelyk byvoorbeeld Eliza Gutch en Henri Parisot se vertalings van “Hey diddle, diddle” (vb. 140). Die inhoud van dié vertalers se berymings is feitlik identies, maar die metrum in Parisot se vertaling word negatief beïnvloed deur die gebruik van die perfektum:

Voorbeeld 140

Hé! Ha! plon-plon! le chat et le violon;
Par-dessus la lune la vache bondit.
En voyant ces jeux le petit chien rit,
Et le plat avec la cuillère s'enfuit.
(Gutch [vert.], 1922: 38)

Lon lon lon, le chat et le violon
Par-dessus la lune, la vache a fait un bond;
Le petit chien a ri
De la voir badiner ainsi,
Et avec la cuillère le plat s'est enfui.
(Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag)

Hoewel die tempus van die doelt tekste as gevolg van idiomatiese taalgebruik aangepas is, het Eliza Gutch en John Roberts ook, in 'n poging om die ‘gees’ (3.3.2.3.2.) van die brontekste weer te gee, by tye van vervreemding gebruik gemaak en afgewyk van die

Franse taalkonvensies. Hoewel vertalers van poësie, nes digters, gewoonlik meer vryheid het wat betref linguistiese norme (vergelyk 3.3.2.3.2.), weerspreek Gutch en Roberts se gebruik van grammatikale afwykings in 'n mate die doel van hulle rympies, wat geskep is om Engelssprekende kinders se Franse taalvaardighede te verbeter, aangesien dit die jong Engelssprekende doeltekslesers aan onkonvensionele Frans blootstel⁴⁷⁷. Grammatikale afwykings wat in hulle doeltekste opduik en die konvensionele Franse sinskonstruksie beïnvloed, sluit in:

- ⊙ Werkwoorde wat aan die einde van 'n versreël (i.p.v. na die onderwerp) verskyn om eindrym te bewerkstellig (figuur 23):

Figuur 23

Werkwoorde wat na die einde van versreëls verskuif in Franse Moeder Gans-vertalings

“Little Bo-Peep”

La petite Dudu
ses moutons **a perdu** [...]
(Roberts [vert.], 1871: 15)

i.p.v. **a perdu** ses moutons

“Pussy cat, Pussy cat, where have you been?”

Minette! Minette! d'où viens-tu?
J'ai été à Londres où la Reine **j'ai vu** [...]
(Gutch [vert.], 1922: 20)

i.p.v. J'ai été à Londres où **j'ai vu** la Reine

- ⊙ Byvoeglike naamwoorde wat eintlik voor selfstandige naamwoorde geplaas word, maar na die einde van 'n versreël geskuif word om eindrym te bewerkstellig (figuur 24):

Figuur 24

Byvoeglike naamwoorde wat van posisie verander in Franse Moeder Gans-vertalings

“I had a little husband”

[...] J'ai acheté un cheval **petit**,
Qui ça et là courait;
Je l'ai bridé et l'ai sellé,
Je l'ai envoyé vers le pays [...]
(Gutch [vert.], 1922: 37)

i.p.v. un **petit** cheval

“Robin and Richard”

Robin et Richard, deux hommes **jolis**,
Jusqu'à dix heures restaient au **lit** [...]
(Gutch [vert.], 1922: 36)

i.p.v. **jolis** hommes

⁴⁷⁷ Eliza Gutch se vertaling van “Mary, Mary, quite contrary” bevat ook 'n taalfout: “Marie, Marie, qui **contraries** [...]” (Gutch [vert.], 1922: 14) i.p.v. “Marie, Marie, qui **contrarie**”.

- © Die omisssie van partitiewe en onbepaalde lidwoorde omdat dit die metriese patroon van die doeltekste versteur (figuur 25):

Figuur 25

Die omisssie van partitiewe en onbepaalde lidwoorde in Franse Moeder Gans-vertalings

“Curly Lock, Curly locks, wilt thou be mine?”

Et mangerais seulement: fraises, sucre et crème ^(sic) i.p.v. **des** fraises, **du** sucre et **de la** crème
(Gutch [vert.], 1922: 34)

“Little Jack Horner”

Ah! ah! que je suis bon enfant! i.p.v. je suis **un** bon enfant!
(Roberts [vert.], 1871: 21)

Il y mettait le pousse, et extrayait prune douce [...] et extrayait **une** prune douce
(Gutch [vert.], 1922: 16)

“Mary, Mary, quite contrary”

[...] Dans ton jardin qu'y a-t-il? i.p.v. **Des** cloches d'argent, **des** coquilles à dents
Des cloches d'argent, coquilles à dents [...] (Gutch [vert.], 1922: 14)

“Old King Cole”

Le Roi Cole, de ce pays, était camarade gai i.p.v. [...] était **un** camarade gai
(Gutch [vert.], 1922: 28)

“Sing a song of sixpence”

[...] Et la reine au salon **du** pain et miel goûtait [...] i.p.v. **du** pain et **du** miel
(Roberts [vert.], 1871: 11)

“There was a little man and he had a little gun”

Il y avait petit homme, avec fusil en accord i.p.v. Il y avait **un** petit homme, avec **un** fusil [...] (Gutch [vert.], 1922: 21)

Dié tipe grammatikale afwykings kan die vertalers in staat stel om ritmiese, rymende tekste te produseer⁴⁷⁸, maar dit het ook 'n negatiewe effek. Gutch en Roberts se vertalings is geskep om jong Engelssprekende doelttekslesers se Franse taalvaardigheid te verbeter en

⁴⁷⁸ Hoewel sekere linguistiese konvensies (o.a. tempus, lidwoorde en partitiewe) die Franse vertalers se taak ingewikkeld gemaak het, het persoonlike voornaamwoorde gereeld tot hulle redding gekom. Dié komponente wat in Frans voor werkwoorde verskyn, het 'n groot bydrae gelewer tot die skep van metriese doeltekste. John Roberts kon byvoorbeeld in sy vertaling van “Little Polly Flinders” 'n ritmiese, rymende vertaling van die versreëls “[...] *Her mother caught her, / And whipped her daughter [...]*” (Roberts, 1871: 34) skep deur 'n persoonlike voornaamwoord te gebruik: “[...] *Maman l'attrape, / Et tape, tape [...]*” (Roberts [vert.], 1871: 35).

die doelt tekste kan onmoontlik dié funksie verrig indien die vertalers van ongrammatikale konstruksies gebruik maak.

4.5. Samevatting

Rympies word in die algemeen as die ideale manier beskou om kinders se taalvaardighede te verbeter (sien 2.2.3.), maar die vraag ontstaan tog of Eliza Gutch en John Roberts daarin geslaag het om die skopos van die doelt tekste te vervul. Daar bestaan geen twyfel dat dié tekste jong Engelssprekende doelt ekslesers se Franse woordeskat kan uitbrei nie, maar die ingewikkelde tempus en grammatikale afwykings bewerkstellig die teenoorgestelde effek, aangesien dit kinders aan onkonvensionele Frans blootstel. Dit is ook noemenswaardig dat kinder- en jeugliteratuur slegs daarin kan slaag om 'n pedagogiese funksie te vervul indien die doelgehoor hulle met die tekste kan vereenselwig en dit 'n vermaaklikheidswaarde bevat (sien ook 3.3.2.2.2.). Hoewel mens kan argumenteer dat die jong doelgehoor hulle met die doelt tekste sal kan vereenselwig omdat hulle reeds vertrouwd is met die brontekste, ontstaan die vraag of jong Engelssprekende kinders wat oor geen of min kennis van Frans beskik werklik dié tekste vermaaklik sal vind, nie net omdat die taalgebruik en woordeskat soms ingewikkeld is nie, maar ook omdat sekere rympies feitlik onherkenbaar is vir diegene wie se Franse taalvaardigheid beperk is. In plaas daarvan om hoofsaaklik op vervreemding staat te maak om doelt tekste te produseer wat maklik herkenbaar is, sou illustrasies handig te pas kom in Eliza Gutch en John Roberts se Franse vertalings⁴⁷⁹. Illustrasies sou nie net die vermaaklikheidswaarde van die vertalings verhoog nie, maar aangesien dit visuele leidrade is, sou dit jong lesers ook in staat stel om die rympies makliker te identifiseer én help om die skopos van die doelt tekste te vervul. Selfs rympies wat minder bekend is, soos “Jenny wren fell sick”, sou byvoorbeeld toegankliker wees vir die jong doelt ekslesers indien dit visueel uitgebeeld word omdat hulle nie net die inhoud van die rympies sou hoor nie, maak dit ook sou sien. Byvoorbeeld, die gedetailleerde, kleurvolle illustrasies in Hugh Latham se rympieversameling stel jong Engelssprekende doelt ekslesers nie net in staat om die inhoud van die vertalings te verstaan nie, maar beklemtoon ook die opvoedkundige funksie, aangesien al Barbara Cooney se illustrasies verwysings na die Franse kultuur bevat. Hoewel Latham se berymings geskep is om Engelssprekende kinders aan die Franse taal en kultuur bloot te stel en selfs 'n glossarium bevat om moeilike woorde te verduidelik, bestaan daar geen twyfel dat die vermaaklikheidswaarde van dié versorgde vertalings veel groter is as dié van Gutch en Roberts nie. Volgens Zena Sutherland is dit egter onwaarskynlik dat Franse vertalings van kinderrympies wat spesifiek geskep word om jong doelt ekslesers se taalvaardighede te verbeter ooit 'n suksesvolle ontvangs in die doelsisteme sal ervaar: “[...]”

⁴⁷⁹ Ironies genoeg bevat Eliza Gutch se rympieversameling slegs illustrasies van die mees gewilde kinderrympies wat onmiddellik aan hulle metriese patrone en vorm herken word, naamlik “Baa, baa, black sheep”, “Mary, Mary, quite contrary”, “Little Jack Horner”, “Sing a song of sixpence”, “Hey diddle, diddle”, “Jack and Jill”, “The house that Jack built” en “Old Mother Hubbard”.

the child who can read the verses as a student of French will probably be too old for nursery rhymes and the preschool child who has no French will not appreciate them" (Sutherland, 1973: 290). Dié rympieversamelings behoort dus nie as kinder- en jeugliteratuur bemark te word nie, maar eerder, soos Ormonde de Kay en Luis d'Antin van Rooten se homofoniese vertalings, as vermaak vir volwassenes wat sowel Frans as Engels magtig is. Die onderskeie vertalers het miskien hulle doeltekste as kinder- en jeugliteratuur bemark, maar het die vertaalproses vanuit 'n volwasse oogpunt benader en nie werklik aan die doeltekslesers se behoeftes voldoen nie. Al die Franse vertalers het besluit om die vertalings te skep omdat hulle dit as 'n persoonlike uitdaging en pret beskou het óf omdat hulle self in die rympies belangstel het. Selfs Henri Parisot se Franse berymings, wat met jong Franse doeltekslesers in gedagte geskep is, het tot stand gekom omdat Parisot, 'n uitgewer van surrealistiese letterkunde, 'n besondere belangstelling in Engelse bogverse getoon het. Dit is kompleet asof die Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies dieselfde funksie het as wat dié onnutsige rympies oorspronklik verrig het toe dit eeue gelede tot stand gekom het om volwassenes te vermaak.

Die Afrikaanse vertalings verskil in dié opsig van die Franse vertalings. Die Afrikaanse berymings is deur en deur op kleuters en jong kinders gemik. Laasgenoemde blyk veral uit die taalgebruik, o.a. die gebruik van diminutiewe. Hoewel sekere van die vertalings (veral dié van William Versfeld) sedelesse bevat, is die vertalings hoofsaaklik geskep met die doel om jong Afrikaanssprekende doeltekslesers te vermaak en 'n leemte in die mark te vul. Die onderskeie vertalers het moeite gedoen om deur middel van domestikering en kulturele herskrywing klankryke doeltekste te produseer wat nie soos vertalings lees nie en waarby jong kinders aanklank sal vind. Die feit dat ouer vertalings, soos dié van William Versfeld, E.P. du Plessis, Leon Rousseau en Pieter W. Grobbelaar, deur die jare in talle bloemlesings opgeneem is en vandag as Afrikana beskou word, bewys dat dié vertalings 'n suksesvolle ontvangs in die doelsisteem gehad het. Die enigste kritiek wat betref die Afrikaanse Moeder Gans-rympies, is dat daar eenvoudig té veel weergawes bestaan. Vergelyk byvoorbeeld die onderskeie eiename en plekname waarmee die Afrikaanse vertalers vorendag gekom het. In die bronsisteem is daar net een meisie wie se ontbyt deur 'n spinnekop ontwig word, naamlik Miss Muffet. In die Afrikaanse sisteem is daar 'n Griet, 'n Sarie, 'n Marietjie en 'n juffrou Malgas. Die moderne Afrikaanse vertalings van Moeder Gans se rympies gee ongetwyfeld 'n nuwe lewe aan ou rympies, maar dit kan ongelukkig ook as die laaste asem van volksversies beskou word, aangesien die Afrikaanse berymings onmoontlik die status van volksliteratuur kan bereik as daar soveel verskillende weergawes is om uit te kies en te keur. As Afrikaanse kinders "Ring-a-ring o' roses" wil speel, watter een van die drie Afrikaanse weergawes sal hulle sing? Wanneer vandag se kinders eendag ouers word, watter weergawe sal hulle vir hulle kinders leer? Die een wat hulle by hulle ouers geleer het,

of die een wat hulle êrens, eens op 'n tyd in 'n boek raakgelees het? Want ongelukkig sal die nuwerwetse vertalings net so lank leef soos wat Richard Scarry en Axel Scheffler se boeke in druk bly. Dit sal onmoontlik wees om die meeste moderne doeltekste met die loop van tyd in geïllustreerde Afrikaanse bloemlesings op te neem sonder om dit te wysig, aangesien sekere berymings eenvoudig té gebonde is aan die illustrasies. Byvoorbeeld, Daniel Hugo se vertaling van “Georgie, Porgie, pudding and pie” (sien vb. 74) sal net sin maak indien die karakter altyd as 'n vark uitgebeeld word. Laasgenoemde beteken nié dat die onlangse vertalings onsuksesvol is nie. Dit beteken bloot dat die vertalers nie die brontekste as 'n versameling geïllustreerde Engelse volksverse beskou het nie, maar as individuele, onafhanklike tekste.

HOOFSTUK 5

Die vertaling van Dr. Seuss se versverhale

“Meng jou met woorde, dan vreet die klanke jou op!”

(Carroll, 2010: 124)

5.1. Inleiding: Die kat kom kuier

Volgens Philip Nel (2004) kan Theodor Seuss Geisel, wat beskou word as die mees invloedryke en suksesvolle skrywer van die 20ste eeu⁴⁸⁰, as 'n Amerikaanse ikoon beskryf word: *“He is an icon because “Dr. Seuss” stands for more than just the author’s given name of Theodor Seuss Geisel. “Dr. Seuss” represents children’s literature, nonsense poetry, energetic cartoon surrealism, and the process of learning to read”* (Nel, 2004: 1). Hoewel geslagte Amerikaanse kleuters danksy Dr. Seuss lag-lag leer lees het en sy versverhale mettertyd in 18 tale vertaal is (sien bylae 3.1), blyk akademië min belangstelling te toon in dié eksentrieke, bekroonde skrywer se eksperimentele taalgebruik en tegniese vernuf:

Despite the significance of his body of work and the enormity of its appeal, Theodor Geisel has nonetheless been relatively excluded from serious academic study. Although Geisel’s rhymed storybooks bear many of the stylistic markers associated with the field of nonsense and undoubtedly belong to this genre (as much as they do to children’s literature) his name is rarely associated with it and consequently, he has never been studied as a poet or considered a significant contributor to the field of nonsense (Peterson, 2006: 1).

Deur die jare het meer as 70 analitiese artikels oor Theodor Seuss Geisel verskyn, maar die skrywer se stilistiese vaardighede word slegs in enkele artikels ondersoek (Nel, 2004: 21-22), o.a. Don Nilsen se “Seuss as grammar consultant” (1977), Evelyn Schroth se “Dr. Seuss and language use” (1978), Francelia Butler se “Seuss as a creator of folklore” (1989) en Philip Nel se “Dada knows best: Growing up “surreal” with Dr. Seuss” (1999). Die enigste vollengte-studies wat oor Theodor Seuss Geisel se werk (en nie sy lewe nie) handel, sluit in Ruth MacDonald se boek *Dr. Seuss* (1988), waarin elk van Geisel se tekste in detail bespreek word, en Philip Nel se boek *Dr. Seuss: American Icon* (2004), wat Geisel se poësie, poëtika en kuns (advertensieveldtogte, strokiesprente en illustrasies) ondersoek.

Wat die vertaling van Dr. Seuss se versverhale betref, bestaan daar slegs 'n enkele akademiese studie, naamlik die Kanadees Lisa A. Peterson se M.A.-tesis *Dr. Seuss in translation* (2006), waarin Jean Vallier en Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertalings

⁴⁸⁰ Volgens Philip Nel is die ‘twee Potters’, Beatrix Potter en Harry Potter (J.K. Rowling), Geisel se enigste mededingers (Nel, 2004: 4).

van *The cat in the hat* (1957a)⁴⁸¹, onderskeidelik getiteld *Le chat au chapeau* (1967a) en *Le chat chapeauté* (2004), sistematies met mekaar en die bronteks vergelyk word om te bepaal in watter mate die onderskeie vertalers daarin kon slaag om dieselfde verstegniese aspekte (o.a. metrum, rym, anafore, anadiplose⁴⁸², alliterasie en nonsenswoorde) toe te pas as wat Geisel oorspronklik in *The cat in the hat* (1957a) gebruik het (Peterson, 2006: 3).

Die gebrek aan akademiese studies oor Dr. Seuss-vertalings het resensente en kritici egter nie weerhou om ongefundeerde aannames oor die vertalings te maak nie (Peterson, 2006: 16-17). Warren Greenleaf (1982) en Ruth MacDonald (1988) meen byvoorbeeld dat Geisel deur middel van vertaling 'n diverse, internasionale gehoor bereik het (Greenleaf, 1982: 91 en MacDonald, 1988: 15), terwyl E.J. Kahn en Philip Nel glo dat Geisel, ten spyte van die vertalings, relatief onbekend gebly het buite die VSA⁴⁸³: “[...] *Geisel has about every triumph conceivable for a writer of children’s books except one – he is largely without honor outside of his own country*” (Kahn, 1960: 25). 'n Groot aantal kritici deel dié siening en is dit eens dat van Dr. Seuss-vertalings nie goed in die buiteland verkoop nie omdat dit feitlik onvertaalbaar is: “*Dr. Seuss books had gone into about twenty languages, although a proper translation of his verse and the rhythms could never be achieved*” (Morgan & Morgan, 1995: 224). Theodor Seuss Geisel, wat nie al die tale magtig was waarin sy werk vertaal is nie (vergelyk Peterson, 2006: 127-128), het natuurlik dié tipe kritiek aangevuur deur uitings te maak soos “*the further south you go, the worse the translation*” (Somers, 1986: 104). Geisel het ook later in 'n gesprek met die bekroonde kinderboekskrywer en -illustreerder Maurice Sendak gesê dat dit makliker is om sy nonsenswoorde in Germaanse en Nordiese tale as in Romaanse tale te vertaal: “*Oddly enough, the Germanic and Nordic languages – German, Norwegian, Swedish, Danish – are more successful for translating the nonsense words than the Romance languages are. Why that is, I don’t know*” (TSG, in Sadler, 1982: 136).

Daar steek dalk waarheid in dié stellings, maar nóg die kritici, nóg die skrywer het bewyse gelewer om hulle argumente te staaf. Tot onlangs was dit selfs onduidelik presies watter versverhale in watter tale vertaal is. Laasgenoemde het egter verander met die verskyning van Lisa A. Peterson se studie wat 'n inventaris van Dr. Seuss-vertalings bevat. Uit dié inventaris (sien 2.2), wat met behulp van die aanlyn-katalogus WorldCat saamgestel is, blyk

⁴⁸¹ *The cat in the hat* (1957a) is Geisel se mees vertaalde versverhaal en is in 14 tale vertaal, naamlik Afrikaans, Sjinees, Deens, Nederlands, Frans, Duits, Hebreeus, Italiaans, Japannees, Latyn, Maori, Pools, Portugees, Spaans en Jiddisj (Peterson, 2006: 127).

⁴⁸² Wanneer die laaste woord van 'n versreël weer as die eerste woord in die daaropvolgende versreël verskyn (bv. *I am Sam / Sam I am*), word daar verwys na anadiplose (Peterson, 2006: 51).

⁴⁸³ Dr. Seuss het wél bekend geword in die buiteland danksy mediablootstelling, soos die rolprente *How the Grinch stole Christmas* (2000), *The cat in the hat* (2003), *Horton hears a Who* (2008). Na die vrystelling en sukses van dié rolprente het uitgewers met 'n bemerkingsveldtog begin om verkope van sy versverhale buite die VSA aan te moedig; HarperCollins het byvoorbeeld gesorg vir die herdruk van talle Dr. Seuss-versverhale en vir die eerste keer in jare is selfs die minder bekende brontekste vrylik in Suid-Afrika beskikbaar.

dit dat 23 vertalings van die Joods-Amerikaanse skrywer se 43 versverhale⁴⁸⁴ in die Hebreeuse sisteem verskyn, gevolg deur 14 Sjinese vertalings, 13 Spaanse vertalings, 12 Japannese en Nederlandse vertalings, 8 Italiaanse vertalings, 6 Afrikaanse vertalings, 5 Duitse en Portugese vertalings, 4 Franse vertalings, 3 Latynse vertalings, 2 Deense en Poolse vertalings en 1 Koreaanse, Maori, Sweedse, Thaise en Jiddisje vertaling (Peterson, 2006: 127-128). Hoewel Peterson se inventaris ongetwyfeld toekomstige akademici se taak vergemaklik, behoort akademici nie alleenlik op dié inventaris staat te maak, aangesien dit slegs vertalings insluit wat voor Desember 2005 verskyn het en met tye onakkuraat is. Byvoorbeeld, sewe (i.p.v. ses) Afrikaanse en vyf (i.p.v. vier) Franse Dr. Seuss-vertalings is voor Desember 2005 gepubliseer en mettertyd het nog twee Franse vertalings die lig gesien (sien bylae 3.1). Die foutiewe inligting kan toegeskryf word aan die feit dat nié alle biblioteke in 'n bepaalde stelsel deel vorm van die WorldCat-katalogus nie. Dit is ook moontlik dat die biblioteke wat wél deel uitmaak van WorldCat, wat met behulp van 9000 biblioteke wêreldwyd saamgestel is, bloot nie bestaande vertalings aanhou nie. Byvoorbeeld, voordat Leon Rousseau se Afrikaanse vertaling van Dr. Seuss se *The cat in the hat comes back* (1958a), getiteld *Die kat kom weer* (1972a), weer in April 2012 op die mark verskyn het, was die munisipale biblioteek in Beaufort-Wes die enigste biblioteek in Suid-Afrika wat 'n kopie van dié vertaling aangehou het.

Verder dui Peterson se inventaris slegs aan watter versverhale vertaal is; die onderskeie vertalings se titels, vertalers, uitgewers en jaar van publikasie en heruitgawes (hervertalings) word nie genoem nie. Laasgenoemde is problematies, aangesien daar 'n aantal hervertalings bestaan, o.a. Anne-Laure Fournier le Ray se hervertaling van *Le chat chapeauté* (2004), oorspronklik deur Jean Vallier vertaal as *Le chat au chapeau* (1967a), en sekere vertalings lank nie meer in druk is nie, soos wat die geval is met die Franse vertalings van *How the Grinch stole Christmas* (1957b), getiteld *Comment le Grinch a volé Noël* (2000), *Yertle the turtle* (1958b), getiteld *Yaourtu la tortue* (1986b), en *My many colored days* (1992), getiteld *Ma vie en rose* (1997), en Leon Rousseau en Philip de Vos se Afrikaanse vertalings van *The Lorax* (1971), getiteld *Die Loraks* (1973b en 1993)⁴⁸⁵. Dit sou ook nuttig wees om die onderskeie vertalers en uitgewers se name te vermeld, aangesien die vertalings in sekere sisteme deur een persoon en uitgewer behartig is, terwyl ander sisteme van

⁴⁸⁴ Theodor Seuss Geisel het 64 kinderboeke gepubliseer, maar dié wat onder die skuilname Theo LeSieg en Rosetta Stone geskryf is en/of deur iemand anders illustreer is, vorm nie deel van Lisa A. Peterson se studie nie (Peterson, 2006: 11). Aangesien dié versverhale nie in Frans of Afrikaans vertaal is nie, maak dit nie deel uit van dié studie nie.

⁴⁸⁵ Philip de Vos se Afrikaanse beryming *Die Loraks* (1993) is nog by sekere munisipale biblioteke beskikbaar; Stellenbosch se dorpsbiblioteek bevat byvoorbeeld twee kopieë van dié vertaling. Doktor Catherine du Toit het die navorser met 'n kopie van Leon Rousseau se Afrikaanse vertaling voorsien en dié teks, wat op die oomblik vir heruitgawe oorweeg word, kon gevolglik deel uitmaak van die studie. Die Franse vertalings *Yaourtu la tortue* (1986b) en *Comment le Grinch a volé Noël* (2000) het egter heeltemal van die mark verdwyn en word ook nie deur Franse biblioteke aangehou nie. Christian Poslaniec se vertaling van *Yertle the turtle* (1958b) is net in 1986 uitgegee en die laaste druk van Anne-Laure Fournier le Ray se vertaling van *How the Grinch stole Christmas* (1957b) het in 2002 verskyn.

verskillende vertalers en uitgewers gebruik gemaak het. Byvoorbeeld, met uitsondering van *Le chat au chapeau* (1967a), wat oorspronklik deur Jean Vallier (Random House) vertaal is, *Yaourtu la tortue* (1986b) wat deur Christian Poslaniec (École des Loisirs) vertaal is, en *Ma vie en rose* (1997), wat deur Catherine de la Clergerie (Circonflexe) vertaal is, is Anne-Laure Fournier le Ray (Ulysses Press en Gallimard Jeunesse) verantwoordelik vir al die Franse vertalings van Dr. Seuss se versverhale. Daarteenoor is verskeie vertalers en uitgewers verantwoordelik vir die Afrikaanse vertalings van Dr. Seuss se versverhale, naamlik Leon Rousseau (Human & Rousseau), Philip de Vos (Hodder & Stoughton), Marié Heese (Anansi), Lydia Snyman (Anansi) en Lize Kampman (Anansi)⁴⁸⁶. Dit is byvoorbeeld besonder interessant dat die drie Franse Dr. Seuss-vertalings wat nie meer in druk is nie, deur Franse uitgewers gepubliseer is (École des Loisirs en Gallimard Jeunesse) en dié wat steeds in druk is, almal deur Ulysses-uitgewers in die VSA gepubliseer en hoofsaaklik op 'n Amerikaanse mark gerig is (vergelyk 5.3.). Laasgenoemde laat mens wonder of daar dalk waarheid steek in E.J Kahn se stelling dat Dr. Seuss nie in die buiteland dieselfde sukses en status kon behaal as in sy geboorteland nie (Kahn, 1960: 25)⁴⁸⁷.

Dit is ook noemenswaardig dat Lisa A. Peterson se benadering hoofsaaklik linguisties van aard is. In *Dr. Seuss in translation* (2006) identifiseer sy verskeie prosodiese, sintaktiese, morfologiese en fonologiese aspekte wat in Geisel se versverhale voorkom⁴⁸⁸ en 'n besondere uitdaging vir vertalers bied, o.a. anapestiese tetrameter⁴⁸⁹, eindrym⁴⁹⁰, enjambement, anadiplose, anafore, inversie, geleentheidswoorde, alliterasie, assonansie en

⁴⁸⁶ 'n Volledige inventaris van die bestaande Franse en Afrikaanse Dr. Seuss-vertalings verskyn in bylae 3.4.

⁴⁸⁷ Mens kan egter argumenteer dat animasiefilms wat op Geisel se versverhale gebaseer is, help om Dr. Seuss in die buiteland te bemark, aangesien sekere Dr. Seuss-vertalings juis die lig sien omdat die films 'n belangstelling in die skrywer se werk ontlok.

⁴⁸⁸ In "Dr. Seuss and language use" verwys Evelyn Schroth na die 'onidentifiseerbare iets' wat Geisel se werk só uniek maak: "[...] an 'undefinable' [sic] something" is that extra dimension that makes the difference between adequate and felicitous, between enjoyable and memorable, likeable and enthralling, charming and irresistible. It is perhaps too exclusive to be defined" (Schroth, 1978: 748). Lisa A. Peterson glo egter dat die uniekheid van Geisel se werk te danke is aan sy uitstekende gebruik van verstegniese aspekte: "[...] it seems clear that the so-called 'undefinable' [sic] something that makes Geisel's books stand alone and unrivaled in their uniqueness, boils down to the layering of stylistic devices on top of a very solid base of rhyme and meter" (Peterson, 2006: 75).

⁴⁸⁹ Anapestiese tetrameter verwys na 'n spesifieke metriese patroon (˘˘˘˘˘˘˘˘), naamlik viervoetige versreëls wat uit drie lettergrepe bestaan en waar die klem telkens op die laaste lettergreep val (Peterson, 2006: 39); bv. "On the fifteenth of May, in the Jungle of Nool [...]" (Seuss, 1954: n.pag.).

⁴⁹⁰ Hoewel eindrym 'n algemene verskynsel in rymprenteboeke vir kinders is, is Geisel se gebruik van dié rymskema uniek: "End-rhymes are the rule in Seuss poetry, not the exception, so, to take them out of the realm of ordinary, Geisel occasionally uses them as page turning devices" (Peterson, 2006: 45). Geisel het reeds in sy eerste versverhaal gebruik gemaak van dié tegniek. In *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) verskyn die versreëls "A reindeer is better; / He's fast and he's fleet" op een bladsy en word die rym op die volgende bladsy, waar die takbok vir die eerste keer uitgebeeld word, voltooi: "And he'd look mighty smart / On old Mulberry Street" (Seuss, 1937: n.pag.). Aan die einde van *Horton hears a Who* (1954) maak Geisel gebruik van dieselfde strategie: "And, from now on, I'm going to protect them with you!" / And the young kangaroo in her pouched said, ... (blaai om na die laaste bladsy) "ME, TOO!" (Seuss, 1954: n.pag.). Dié stilistiese aspek is een van die min 'Seussiaanse' verstegniese aspekte wat moeiteloos in die doeltekste gereproduseer is. Byvoorbeeld, in Lize Kampman se vertaling *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991) verskyn die versreëls "n Takbok is beter. / Knap en kordaat" op die een bladsy en word die versreël op die volgende bladsy voltooi "Sal hy aangedraf kom / In Bosbessiestraat" (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.). Op die voorlaaste bladsy in Anne-Laure Fournier le Ray se vertaling *Horton entend un Zou!* (2009b) verskyn die versreëls "Je vais les protéger comme toi, ces bouts de chou!" / Et le bébé kangourou dans sa poche répéta... (blaai om na die laaste bladsy) "Chou-chou!" (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.).

onomatopee (Peterson, 2006: 34-71). Peterson skenk egter min aandag aan die invloed wat illustrasies, kultuurspesifieke elemente, die doelttekslesers en die skopos (funksie) van die doelttekste op die vertaalproses uitoefen en glo dat vertalers van Dr. Seuss se versverhale eerder op die oordrag van vorm as inhoud moet konsentreer⁴⁹¹:

Translating poetry is fraught with an enormous array of challenges. For the sake of simplicity, translating poetry can be concisely described as a battle that is waged by the translator between content and form. Both go hand in hand toward making a piece of poetry what it is and are inextricably bound together, yet rarely can both be equally expressed in the target language. In spite of this, it is my belief that the works of Theodor Geisel are stylistically unique, more for their form than they are for content and those pose unique challenges for the [...] translator (Peterson, 2006: 2).

Hoewel Geisel se gebruik van verstegniese aspekte bydra tot die vermaaklikheidswaarde van sy versverhale, moet die impak wat die doelgehoor en die skopos van die doeltteks op die vertaalproses het, nie ondermyn word nie, aangesien 'n groot aantal van Dr. Seuss se versverhale met 'n weldeurdragte doel geskep is, soos die *The cat in the hat* (1957a), wat met opset slegs uit 220 woorde bestaan sodat dit die *Dick and Jane*-reeks kon vervang en as beginnerleesboekie ingespan kan word (sien 2.3.2.2.1.). Vertalers kan onmoontlik getrou bly aan die inhoud, vorm (stilistiese aspekte) én skopos van die brontekste “[...] *certain features must be valued above others*” (Peterson, 2006: 2). Byvoorbeeld, indien vertalers besluit om, soos Peterson voorstel, eerder op die oordrag van die ‘Seussiaanse’ stilistiese aspekte te konsentreer, sal hulle noodgedwonge die inhoud van die doelttekste ter wille van die rym en metrum moet aanpas. Mens kan argumenteer dat dit maklik sou wees om die inhoud van Geisel se tekste aan te pas omdat dit hoofsaaklik oor fantasieverhale handel, maar dit sal jong doelttekslesers verwar indien die inhoud van die doeltteks nie met die illustrasies, wat as visuele leidrade dien, ooreenstem nie⁴⁹². Indien vertalers slegs op die oordrag van vorm fokus, beteken dit ook dat die funksie van sekere doelttekste (veral die Dr. Seuss-beginnerboeke) en die doelttekslesers drasties van dié van die brontekste verskil. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Jean Vallier, Anne Laure Fournier le Ray en Leon Rousseau se vertalings van *The cat in the hat* (1957a), getiteld *Le chat au chapeau* (1967a), *Le chat chapeauté* (2004) en *Die kat kom kuier* (1973a). Die onbeperkte woordeskat en taalgebruik in die vertalings lei daartoe dat dié doelttekste, in teenstelling met die brontekste, nie as 'n beginnerleesboek geklassifiseer kan word nie.

⁴⁹¹ Dié studie is ongetwyfeld baanbrekerswerk omdat dit al die belangrikste verstegniese aspekte identifiseer wat in Dr. Seuss se versverhale verskyn, maar dit is heeltemal onrealisties om van vertalers te verwag om al dié verstegniese aspekte in hulle vertalings te gebruik. Die sukses van die vertalings kan onmoontlik slegs aan die toepassing van ‘Seussiaanse’ stilistiese aspekte gemeet word, aangesien die suksesvolle ontvangs van die Dr. Seuss-vertalings eintlik op die vervulling van die onderskeie doelttekste se skopos berus. Byvoorbeeld, net omdat Jean Vallier sekere verstegniese aspekte gebruik (bv., anafore en anadiplose) wat afwesig is in Leon Rousseau en Anne-Laure Fournier le Ray se vertalings, beteken dit nie dat sy doeltteks meer geslaagd is nie; die stilistiese aspekte in Vallier se vertaling is eintlik net die toevallige resultaat van sy direkte, letterlike vertaling.

⁴⁹² Die Nederlandse vertaler Bette Westera glo weer dat vertalers van Dr. Seuss-versverhale ten alle tye getrou moet bly aan die illustrasies: “Een schrijver als Dr. Seuss moet je naar de geest vertalen, niet naar de letter. Dat is geen kwestie van mogen, eerder van moeten. Allereerst zijn er de illustraties waar je je aan moet houden. Tekst en beeld zijn bij hem onlosmakelijk verbonden” (Westera, 2011: n.pag.).

Hoewel die meeste van Geisel se werk stilistiese aspekte gemeen het, is die Dr. Seuss-prentboeke, wat tussen 1937 en 1991⁴⁹³ gepubliseer is (sien bylae 3.2 en 2.4), nie almal met dieselfde doelgehoor en skopos in gedagte geskep nie. Byvoorbeeld, sekere versverhale, soos *The cat in the hat* (1957a), is geskep om jong kinders te leer lees, terwyl ander tekste, soos *The Lorax* (1971), op ouer kinders gemik is. Die opvoedkundige funksie van Geisel se tekste is ook nie dieselfde nie; sekere Dr. Seuss versverhale (veral die vir kleuters en jong kinders) word as opvoedkundig beskou omdat dit jong lesers se leesvaardighede verbeter, terwyl ander tekste (vir ouer kinders) sosiale kwessies bespreek en sedelesse bevat. Die lettertipe en taalgebruik van die Dr. Seuss-versverhale verskil ook van mekaar. Byvoorbeeld, tekste vir kleuters en jong kinders het 'n groter lettertipe, korter sinne en eenvoudiger woordeskat as dié vir ouer kinders. Aangesien die skopos, doelgehoor en opvoedkundige funksie van die Dr. Seuss-boeke drasties van mekaar verskil, word Geisel se tekste gewoonlik in drie kategorieë verdeel wat ooreenstem met die tydperk waarin en/of die doelgehoor waarvoor dit geskep is (Peterson, 2006: 11)⁴⁹⁴, naamlik vooroorlogse boeke ('pre-war books'), bielië- en boodskapboeke ('big books' en 'message books') en beginner- en gevorderde beginnerboeke ('beginner books')⁴⁹⁵.

Vooroorlogse boeke verwys na die vier Dr. Seuss-tekste wat tussen 1937 en 1940 gepubliseer is, naamlik *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938), *The king's stilts* (1939) en *Horton hatches the egg* (1940)⁴⁹⁶. Drie van dié boeke is in Afrikaans vertaal⁴⁹⁷; Lize Kampman was verantwoordelik vir die vertaling van Geisel se eerste versverhaal *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991), Lydia Snyman vir die vertaling *Die 500 hoede van Sebastiaan Klippers* (1989) en Marié Heese vir die vertaling *Herrie broei die eier uit* (1990a).

Beginnerboeke, wat oudergewoonte in A5-formaat verskyn het, verwys na Dr. Seuss-versverhale wat spesifiek geskep is om jong kinders te leer lees (sien bylae 3.2), o.a. *The cat in the hat* (1957a), *The cat in the hat comes back* (1958a), *One fish two fish red fish blue fish*

⁴⁹³ Drie Dr. Seuss-versverhale is postuum gepubliseer, naamlik *Daisy-Head Mayzie* (1991), *My many colored days* (1996) en *Hooray for Diffendoofer Day* (1998).

⁴⁹⁴ John Bailey (1965) het vir die eerste keer Geisel se werk in drie kategorieë onderverdeel in sy artikel "Three decades of Dr. Seuss". Bailey beskou die periode tussen 1937 en die begin van die Tweede Wêreldoorlog as Geisel se 'eksperimentele fase' omdat die skrywer van verskillende kuns- en skryfstyl (prosa en poësie) gebruik gemaak het; Geisel se beste werk is, volgens Bailey, gelewer in die tweede periode wat strek van 1947 tot 1957 en sy swakste, mees kommersiële werk tussen 1957 tot en met die verskyning van Bailey se artikel in 1965 (Bailey, 1965: 7-12).

⁴⁹⁵ Die kategorieë kan soms oorvleuel. Byvoorbeeld *Horton hatches the egg* (1940), wat as 'n vooroorlogse boek beskou word, kan ook as 'n boodskapboek geklassifiseer word.

⁴⁹⁶ Hoewel al die towerspreuke in *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938) in versvorm verskyn, word slegs *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) en *Horton hatches the egg* (1940) as versverhale geklassifiseer. Aangesien *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938) as 'n prosimetriese teks geklassifiseer word, vorm Lydia Snyman se Afrikaanse vertaling *Die 500 hoede van Sebastiaan Klippers* (1989) nie deel van dié studie nie.

⁴⁹⁷ Nie een van dié tekste is in Frans vertaal nie.

(1960) en *Green eggs and ham* (1960)⁴⁹⁸. Vertalings van Dr. Seuss se beginnerboeke van toepassing op dié studie, sluit in Leon Rousseau se vertalings *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a), wat weer in April 2012 verskyn het, en Jean Vallier se Franse vertaling *Le chat au chapeau* (1967a) en Anne-Laure Fournier le Ray se berymings *Le chat chapeauté* (2004) en *Les œufs verts au jambon* (2009a).

Bielieboeke⁴⁹⁹, wat oorspronklik in A4-formaat verskyn het, verwys weer na Dr. Seuss-versverhale wat op ouer kinders gemik is, terwyl boodskapboeke verwys na bielielieboeke wat 'n sedeles bevat of ernstige sosiale en/of politieke kwessies bespreek (sien bylae 3.2), o.a. toleransie (*The Sneetches*, 1961), besoedeling (*The Lorax*, 1971), kernoorlogvoering (*The butter battle book*, 1984) en ouderdomsdiskriminasie (*You're only old once!*, 1986a)⁵⁰⁰. Afrikaanse vertalings van bielielie- en boodskapboeke, sluit in Lydia Snyman se vertaling *Willie die skillie* (1989) en Leon Rousseau en Philip de Vos se vertalings *Die Loraks* (1973b en 1993). Franse vertalings sluit in Christian Poslaniec se vertaling *Yaourtu la tortue* (1986b) en Anne-Laure Fournier le Ray se vertalings, *Comment le Grinch a volé Noël* (2000) en *Horton entend un Zou!* (2009b). Dié kategorisering is egter nie besonder gebruikersvriendelik nie. Byvoorbeeld, ouers (indirekte gebruikers) en kinders (direkte gebruikers) kan verkeerd dink dat die groot hardbandboeke ('bielielieboeke') op 'n jong doelgehoor gemik is, aangesien prentboeke vir kleuters en jong kinders oudergewoonte in 'n groot formaat verskyn. Die kategorisering is ook verwarrend omdat dit, met uitsondering van die vooroorlogse boeke, nie met 'n spesifieke tydperk in Geisel se 54 jaar-lange skryfloopbaan korreleer nie: "*There is an overlap between the Big Books and the Beginner Books as both were produced by Geisel until his death*" (Peterson, 2006: 12).

HarperCollins, wat deesdae verantwoordelik is vir die internasionale verspreiding van Dr. Seuss se versverhale, het gevolglik besluit om eerder van kleurkode gebruik te maak om Geisel se tekste te kategoriseer, naamlik 'bloubandboekies' ('blue back books'), 'groenbandboekies' ('green back books') en 'geelbandboekies' ('yellow back books')⁵⁰¹. Boekies met 'n blou agterblad word beskou as ideale voorleesboeke vir kleuters wat nog nie

⁴⁹⁸ Theodor Seuss Geisel het aanvanklik met die term 'big books' (bielielieboeke) vorendag gekom om tekste te beskryf wat vir die algemene mark geskep is: "[...] the 'big book' designation was simply created [...] as a way of differentiating between the books that were written for the trade market (big books) and those that were initially intended for the school market (Beginner Books)" (Peterson, 2006: 12).

⁴⁹⁹ 'Bielieboeke' is die navorser se persoonlike vertaling van die term 'Big Books'. In die opvoedkundige stelsel word daar oudergewoonte na 'Big books' verwys as 'reuseboeke' (Hanekom, 2005: 63).

⁵⁰⁰ Geen konsensus is tot dusvêr bereik oor die aantal boodskapboeke wat Geisel gepubliseer het nie. Ruth MacDonald (1988) meen byvoorbeeld dat slegs drie Dr. Seuss-versverhale as boodskapboeke geklassifiseer behoort te word, naamlik *The Lorax* (besoedeling), *The butter battle book* (kernoorlogvoering) en *You're only old once* (ouderdomsdiskriminasie), terwyl Theodor Seuss Geisel van mening is dat ses van sy versverhale sedelesse bevat (Peterson, 2006: 13), naamlik *Horton hears a Who!* (1954), *Yertle the turtle* (1958b), *The Sneetches* (1961), *The Lorax* (1971), *The butter battle book* (1984) en *You're only old once* (1986a).

⁵⁰¹ HarperCollins het ook Dr. Seuss se vooroorlogse boeke in een van dié drie kleurkategorieë geplaas (vergelyk 2.5. en bylae 3.3). Die terme 'blouband-', 'groenband-' en 'geelbandboekies' is die navorser se persoonlike vertaling van 'blue back books', 'green back books' en 'yellow back books'.

self kan lees nie ('pre-readers'), dié met 'n groen agterblad is geskep vir beginnerlesers, en dié met 'n geel agterblad is gemik op ouer kinders wat reeds goed kan lees (sien bylae 3.3). Dié kategorisering is besonder gebruikersvriendelik, nie net omdat selfs die jongste lesers in staat is om 'n kleuronderskeid tussen dié drie kleure te tref nie, maar ook omdat daar op elke agterblad riglyne vir volwassenes verskyn wat presies verduidelik watter doelgehoor deur die onderskeie kleure verteenwoordig word (figuur 26):

Figuur 26
Riglyne op die agterblaaie van HarperCollins se blou-, groen- en geelbandboekies



Al die Afrikaanse sowel as Franse vertalings van Dr. Seuss se versverhale wat betrekking het op dié studie val óf in die groenband- óf die geelbandboekiekategorie (sien bylae 3.4)⁵⁰². Met ander woorde, die brontekste word beskou óf as beginnerboeke óf as selfleesboeke vir meer gevorderde lesers. Aangesien die skopos en die doelgehoor van dié kleurkategorieë nie noodwendig ooreenstem nie, word die vernaamste verskille tussen Dr. Seuss se groenband- en geelbandboekies kortliks hier onder aangetoon (5.2. en 5.3.)⁵⁰³, gevolg deur 'n gedetailleerde bespreking van die verskillende vertaalstrategieë wat deur die Afrikaanse en Franse vertalers toegepas is om die pragmatiese (5.4.) interkulturele (5.5.) en linguistiese probleme (5.6.) op te los wat tydens die vertaalproses ontstaan het⁵⁰⁴.

⁵⁰² Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertaling van *One fish, two fish, red fish, blue fish* (1960), getiteld *Poisson un, poisson deux, poisson rouge, poisson bleu*, is die enigste vertaling wat in die bloubandboekiekategorie verskyn. Aangesien die verskyning van dié versverhaal eers vir Desember 2011 beplan word, vorm dit nie deel van dié studie nie. Catherine de la Clergerie se Franse vertaling van *My many colored days* (1996), getiteld *Ma vie en rose* (1997) vorm ook nie deel van dié studie nie, aangesien die brontekste, wat uit druk is, postuum gepubliseer is.

⁵⁰³ HarperCollins se bloubandboekiekategorie vorm nie deel van dié studie nie, aangesien geen van die boeke wat in die kleurkategorieë geplaas is ten tyde van dié studie in Afrikaans of Frans vertaal is nie.

⁵⁰⁴ Die vertaalprobleme wat in dié hoofstuk bespreek word, kan in meer as een van Nord se kategorieë geplaas word, aangesien taal en kultuur onafskeidbaar is. In dié hoofstuk word daar nie gebruik gemaak van Nord se vierde kategorie van vertaalprobleme (teksspesifieke vertaalprobleme) nie, aangesien alle teksspesifieke probleme (o.a. verstegniese aspekte en illustrasies) reeds in die ander kategorieë bespreek word.

5.2. Groen vir groentjies

Die meeste Dr. Seuss-versverhale wat deur HarperCollins as groenbandboekies geklassifiseer is, het oorspronklik by Random House se afdeling vir beginnerboeke ('Beginner Books') verskyn (sien bylae 3.2). Dié afdeling, wat in 1957 deur Bennett Cerf, Theodor Seuss en Helen Palmer Geisel op die been gebring is, is spesiaal gestig om beginnerlesers tussen vier en agt jaar van uiters eenvoudige, hoogs vermaaklike tekste te voorsien wat spesifiek geskep is om hulle leesvaardighede te ontwikkel. Random House se eerste beginnerleesboekies is gebaseer op dieselfde formule as Geisel se uiters gewilde *The cat in the hat* (1957a); m.a.w. skrywers kon slegs maklike, monosillabiese woorde gebruik wat op Bennett Cerf se woordelys⁵⁰⁵ verskyn (sien 2.3.2.2.1.):

My first book with a controlled vocabulary was *The cat in the hat*, [...] that was over 30 years ago for an educational publishing house [Houghton Mifflin] which said that it was impossible for a first grader to comprehend more than 250 words at a time. They sent me a list, and I was forbidden to use any words beyond it. I almost threw the job up. I finally gave it one more chance and said, 'If I find two words that rhyme and make sense to me, that's the title.' That's how educationally wise I was. I found *cat* rhymed with *hat*. And like a genius, I said, 'That's the name' (TSG, in *Somebody's got to win*, 1986: 126).

Dr. Seuss se *The cat in the hat* (1957a) bestaan uit 220 woorde, *The cat in the hat comes back* (1958a) uit 252 woorde en *Green eggs and ham* (1960) slegs uit 50. Die enkele groenbandboekies wat oorspronklik by Random House se afdeling vir beginnerboeke verskyn het, maar nie noodwendig uit 'n beperkte woordeskat bestaan nie, staan bekend as 'Bright and Early Beginner Books' (Peterson, 2006: 14), en sluit in eenvoudige, klankryke versverhale soos *Happy birthday to you* (1959), *Fox in socks* (1965b), *Marvin K. Mooney will you please go now* (1972b), *Oh, the things you can think!* (1975), *I can read with my eyes shut* (1978) en *Oh, say can you say?* (1979)⁵⁰⁶: "I did only a few books [...] from a controlled list. I changed the rules, based on my belief that a child could learn any amount of words if fed them slowly and if the books were amply illustrated" (TSG, in *Somebody's got to win*, 1986: 126).

Die enigste groenbandboekies wat nie ook by Random House se afdeling vir beginnerboeke verskyn het nie en nie uitsluitlik geskep is om kinders tussen vier en agt se leesvaardighede te verbeter nie, is *Hunches en bunches* (1982), wat handel oor 'n seuntjie wat sukkel om besluite te neem en deur Random House as 'n 'bielieboek' geklassifiseer is, en Geisel se eerste versverhaal *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), wat oorspronklik as 'n

⁵⁰⁵ Bennet Cerf het 'n woordelys van 348 woorde saamgestel wat normaalweg aangetref word in beginnerleesboekies en in opvoedkundige instansies gebruik word om kinders te leer lees: "*Beginner books were originally intended for the grade one school market (even though they were also sold in the trade market), however, they are no longer sold into schools as an alternative basal primer*" (Peterson, 2006: 14).

⁵⁰⁶ Sekere Dr. Seuss-versverhale wat uit beperkte woordeskat bestaan en oorspronklik deur Random House as beginnerleesboekies bemark is, is deur HarperCollins as voorleesboeke (bloubandboekies) geklassifiseer, o.a. *One fish, two fish, red fish, blue fish* (1960), *Dr. Seuss's ABC* (1963a), *Hop on pop* (1963b), *The foot book* (1968), *Mr. Brown can moo! Can you?* (1970c), *The shape of me and other stuff* (1973d) en *There's a Wocket in my pocket* (1974).

voooroorlogse versverhaal geklassifiseer is⁵⁰⁷. Slegs vier van Dr. Seuss se groenbandboekies is in Afrikaans en/of Frans vertaal, naamlik *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937)⁵⁰⁸, *The cat in the hat* (1957a), *The cat in the hat comes back* (1958a) en *Green eggs and ham* (1960)⁵⁰⁹.

Hoewel *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), oorspronklik getiteld *A story no one can beat* (Kudlinski, 2005: 109), 'n groot aantal stilistiese aspekte gemeen het met Geisel se latere werk (o.a. anapestiese tetrameter, eindrym en anafore), is dit een van die min Dr. Seuss-versverhale wat nie as 'n fantasieverhaal geklassifiseer word nie, al bevat dit eksotiese en fantasie-elemente (vergelyk 2.3.2.1.). Dit is ook die enigste Dr. Seuss-boek wat nie onmiddellik 'n positiewe reaksie by uitgewers uitgelok het nie. Die manuskrip is meer as twintig keer afgekeur; uitgewers het geweier om Geisel se versverhaal te publiseer juis omdat dit, in teenstelling met die kinder- en jeugliteratuur wat destyds die lig gesien het, nie 'n duidelike sedes bevat het nie: "*When [Geisel] began writing children's books, he responded to editors who rejected And to think that I saw it on Mulberry Street for lack of a clear moral message by saying to his wife: 'What's wrong with kids having fun reading without being preached at?'*" (Tunstall, 2011: 227). Geisel was op die punt om *A story no one can beat* te verbrand toe hy, heeltemal onverwags, 'n uitgewer gevind het wat in die storie belangstel:

Repeatedly, Ted sent *A story no one can beat* to different publishers. The rejections just kept piling up. Ted got very discouraged. [...] As a last resort, he decided to walk it right into a publisher's office downtown. If that didn't work, he would burn the whole project and forget about children's books. The publisher had no interest in his *Story*. His fate decided at last, Ted walked home sadly. "Say!" a voice behind him said: "Remember me? I'm Mike McClintock. A year behind you at Dartmouth?" Ted did remember. The men chatted for a moment. Then Mike asked, "What's that under your arm?" Ted looked down and shrugged. "My children's book," he said. "No one will publish it. I'm on my way home to burn it." Mike looked astonished. "Ted," he said, "just three hours ago, I signed on to a new job. I am the children's book editor at Vanguard Press." The men looked at each other in stunned silence for a moment. "May I look at what you have?" Ted nodded. When Mark glanced through the booklet Ted had carefully prepared, he said, "My office is across the street. Come upstairs with me. I want to show this to my boss." The men huddled over Ted's work with James Henle, a Vanguard editor. "I like it," Henle said. "It's different. I like *different* books" (Kudlinski, 2005: 109-111).

⁵⁰⁷ *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) vertel die storie van Marco, 'n jong seun met 'n sterk verbeeldingskrag wat gedurig by sy pa in die moeilikheid kom omdat hy daarvan hou om vrye teuels te gee aan sy verbeelding. Op pad huis toe na skool sien Marco, wat deur sy pa gewaarsku is dat hy nie stories mag uitdink en leuens mag vertel nie, 'n eenvoudige perd en 'n wa. Marco weet dat niemand sal belangstel om te hoor wat hy gesien het nie en begin bietjie vir bietjie vrye teuels gee aan sy verbeelding, totdat die eenvoudige perd en wa in 'n luidrugtige, lawwe optog vol eksotiese diere en voertuie verander: "[...] *the horse turns into a zebra (on one page); the wagon turns into a chariot (on the next page); the zebra turns into a huge reindeer; the wagon turns into an Eskimo sled; the reindeer turns into a blue elephant topped by a Rajah on a covered throne; the sled becomes a four-wheeled circus wagon, complete with circus band (page after page of changes); a small sled on wheels is pulled behind the wagon and two giraffes help the elephant pull. The whole parade comes to the corner of Mulberry Street and Bliss Street and needs an escort of motorcycle police. They pass the Mayor and Aldermen on a reviewing stand; a passing airplane drops confetti... The parade includes... a Chinese man with sticks... A Magician doing tricks... and... a man with a ten-foot white beard*" (Fensch, 2001: 67-68).

⁵⁰⁸ Dié versverhaal is nie net in vier tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1), maar in sewe, naamlik Afrikaans, Deens, Nederlands, Hebreeus, Japannees, Pools en Spaans.

⁵⁰⁹ Dié versverhaal is nie net in ses tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1.), maar in sewe, naamlik Sjinees, Nederlands, Hebreeus, Italiaans, Latyn, Pools en Spaans.

Dié baanbrekersversverhaal is in menige opsig 'n teenvoeter vir die prentboeke wat destyds die lig gesien het: *"Although this book did not bring him the fame he enjoys today, it was the beginning of a philosophy that would change the way that people think of children's literature. S. not only introduced a new view of children and their books; he made reading fun for them"* (Cullinan en Person, 2003: 709). Geisel se helder, spotprentagtige illustrasies in primêre kleure (rooi, blou, geel en groen)⁵¹⁰ en die rebelse, verbeeldingryke protagonis het byvoorbeeld 'n skril kontras gevorm met die pastelkleurige kleurkrytsketse en gehoorsame, goed gemanierde en bra vervelige karakters wat in dié era se kinder- en jeugliteratuur voorkeur geniet het⁵¹¹: *"The book was completely unlike others of the time. Instead of having a sweet, obedient hero, the little boy in Ted's book had a wild imagination that was not under his parents' control. He did not learn better manners or moral lessons. He just had fun exploring the freedom of his own mind"* (Kudlinski, 2005: 111).

Hoewel *The cat in the hat* (1957a), *The cat comes back* (1958a)⁵¹² en *Green eggs and ham* (1960)⁵¹³ uit 'n beperkte, streng-gekontroleerde woordeskat bestaan en spesifiek geskep is om jong kinders te leer lees, het dié versverhale, buiten die spotprentagtige illustrasies en verstegniese aspekte, twee belangrike aspekte met Dr. Seuss se eerste versverhaal gemeen; dit bevat rebelse hoofkarakters ('n parmantige kat en 'n hardekwas, naamlose karakter wat weier om groen eiers en spek te eet) en weerspieël Theodor Seuss Geisel se lewensfilosofie *"It is fun to have fun"* (Seuss, 1957a: n.pag.)⁵¹⁴. Die Dr. Seuss-versverhale wat op ouer kinders gemik is, is egter nie heeltemal so sorgeloos nie en bevat almal 'n belangrike sedeles (5.3.).

⁵¹⁰ 'n Groot aantal opvoedkundiges was gekant teen Geisel se werk as gevolg van die strokiesprentagtige illustrasies, omdat strokiesprente destyds as 'rommelstorieboeke' ('junk') afgemaak is (Feiffer, 2003: 72). Tog is dit juis dié medium wat Dr. Seuss se werk bo dié van sy tydgenote laat uitstaan het, hom die vryheid gegee het om te 'maak soos hy wil en hom uiteindelik so gewild onder jong lesers gemaak het: *"Junk is a second-class citizen of arts; a status of which we and it are constantly aware. There are certain inherent privileges in second-class citizenship. Irresponsibility is one. Not being taken seriously is another. Junk, like the drunk at the wedding, can get away with doing or saying anything because, by its very appearance, it is already a disgrace. It has no one's respect to lose; no image to endanger. Its values are the least middle-class of all the mass media. That's why it is needed so"* (Feiffer, 2003: 73).

⁵¹¹ Aangesien sekere Dr. Seuss-versverhale as 'boodskapboeke' geklassifiseer is, het kritici ook na 'n verskuilde betekenis in sy vroeëre tekste gesoek. Die kritikus Mary Galbraith het byvoorbeeld beweer dat die parade in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) geïnspireer is deur die parade wat tydens die opening van die Olimpiese Spele in Berlyn (1936) gehou is: *"The Mayor's small moustache and raised arm evoke Hitler, while the brass band and the international cast of characters evoke the parade of nations at the opening of the games"* (Galbraith, 1991: 128). Geisel was egter sterk gekant teen dié tipe interpretasies: *"People read messages into your books that aren't there, I can tell you that. [...] If I have a message, it's maybe: Let's have a hell of a lot of fun!"* (TSG, in *Cincinnati Magazine*, 1978: 15).

⁵¹² In *The cat in the hat* (1957a) en *The cat in the hat comes back* (1958a) gaan kuier 'n kat vol skelmstreke by twee verveelde kinders en vang hy, eers tot hulle genot en dan tot hulle frustrasie, allerhande kattenkwaad aan.

⁵¹³ In dié versverhaal probeer Sam-I-Am sy vriend oorreed om groen eiers en spek te eet.

⁵¹⁴ Dié lewenshouding word in baie Dr. Seuss-boeke weerspieël, o.a. in *One fish, two fish, red fish, blue fish* (1960): *"Today is gone. Today was fun. / Tomorrow is another one. / Every day, / from here to there, / funny things are everywhere"* (Seuss, 1960: n.pag.) en *Oh, the places you'll go* (1990b): *"Oh the place you'll go! There is fun to be done! / There are points to be scored. There are games to be won"* (Seuss, 1990b: n.pag.).

5.3. Geel vir grotes

Daar is slegs twee Dr. Seuss-prentboeke wat deur HarperCollins as geelbandboekies geklassifiseer is, maar nie oorspronklik deel uitgemaak het van Random House se bielieboeke ('Big Books') nie, naamlik *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938) en *Horton hatches the egg* (1940)⁵¹⁵, wat oorspronklik as vooroorlogse boeke geklassifiseer is. Terwyl Dr. Seuss se groenbandboekies 'n groot lettertipe, kort sinne en monosillabiese woorde bevat en jong kinders leer lees, bevat die geelbandboekies 'n kleiner lettertipe, 'n onbeperkte woordeskat en gevorderde taalgebruik en word dit deur kritici as 'regte', gekanoniseerde literatuur (vergelyk 3.2.7.) geklassifiseer: "*The idea was that once children learned how to 'play' with language they could move on to books that were closer to literature in scope. In writing these Big Books Dr. Seuss fulfilled a wish he had initially formulated as an undergraduate. He was now writing Great Literature with a capital G and a capital L*" (Pease, 2010: 115).

Hoewel daar geen konsensus bestaan oor die aantal geelbandboekies wat as boodskapboeke geklassifiseer kan word nie, is dit opvallend dat die meeste van dié tekste wél 'n inspirerende boodskap bevat. Byvoorbeeld, *McElligot's pool* (1947) laat jong lesers besef dat goeie dinge met geduldige mense gebeur: "*Oh, the sea is so full of a number of fish, / If a fellow is patient, he might get his wish!*" (Seuss, 1947: n.pag.); *Thidwick the big-hearted moose* (1948) wys hulle dat gasvryheid en mededeelsaamheid belangrik is, maar dat mens nie van ander se goedhartigheid misbruik moet maak nie: "*There's room there to spare, and I'm happy to share! / Be my guest and I hope that you're comfortable there! [...] A host has to put up with all kinds of pests, / For a host above all, must be nice to his guests*" (Seuss, 1948: n.pag.); *How the Grinch stole Christmas* (1957b) leer hulle om materialisme te vermy en oor die ware betekenis van Kersfees te besin: "*Maybe Christmas, he thought, 'doesn't come from a store. / Maybe Christmas... perhaps... means a little bit more'*" (Seuss, 1957b: n.pag.); *I had trouble getting to Solla Sollew* (1965a) leer jong lesers dat mens nie van jou probleme kan weghardloop nie, want dit sal jou volg waar jy gaan: "*And I learned there are troubles / Of more than one kind. / Some come from ahead / And some come from behind*" (Seuss, 1965: n.pag.); *Did I ever tell you how lucky you are?* (1973c) leer hulle dat hulle hulself nie moet bejammer nie en hul seëninge moet tel: "*When you think things are bad, / when you feel sour and blue, / when you start to get mad... / you should do what I do! / Just tell yourself, Duckie, / you're really quite lucky! / Some people are much more... / oh, ever so much more... / oh, muchly much-much more / unlucky than you!*" (Seuss, 1973c: n.pag.), en *Oh, the places you'll go* (1990b) laat hulle besef dat hulle tot enigiets in staat is

⁵¹⁵ Sewe Dr. Seuss-prentboeke wat in die bielieboek-kategorie val, word nie deur HarperCollins versprei nie, naamlik *The king's stilts* (1939), *Bartholomew and the Oobleck* (1949), *The cat in the hat songbook* (1967b), *I can lick 30 tigers today!* (1970a), *I can draw it myself* (1970b), *The butter battle book* (1984) en *You're only old once* (1986a).

en dat hulle hul drome moet navolg: “*You have brains in your head. / You have feet in your shoes. / You can steer yourself / any direction you choose*” (Seuss, 1990b: n.pag.). Dan is daar ook geelbandboekies wat kommentaar lewer op die samelewing en ernstige sosiale kwessies hanteer, soos despotisme (*Yertle the turtle*, 1958b), diskriminasie (*Horton hears a Who!*, 1954), rassisme (*The Sneetches*, 1961) en besoedeling (*The Lorax*, 1971)⁵¹⁶. Slegs vier van Dr. Seuss se geelbandboekies is in Afrikaans vertaal, naamlik *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938)⁵¹⁷, *Horton hatches the egg* (1940)⁵¹⁸, *Yertle the turtle* (1958b) en *The Lorax* (1971)⁵¹⁹, en drie in Frans, naamlik *Yertle the turtle* (1958b)⁵²⁰, *Horton hears a Who!* (1954)⁵²¹ en *How the Grinch stole Christmas* (1957b)⁵²².

Hoewel die skopos en die doelgehoor van Dr. Seuss se groenband- en geelbandboekies van mekaar verskil, het die versverhale ten minste twee aspekte gemeen; dit is almal prettige, koddige prenteboeke wat, met uitsondering van *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938), *The king's stilts* (1939) en *Bartholomew and the Oobleck* (1949) rym en ryk is aan Seussiaanse verstegniese aspekte, soos anafore, alliterasie, assonansie, anadiplose en onomatopoeë. Die Afrikaanse en Franse vertalings van Dr. Seuss se versverhale word hier onder bespreek om te bepaal hoe en in watter mate die doeltekslesers en die skopos van die onderlinge vertalings van dié van die onderskeie groenband- en geelbandbrontekste verskil (5.4.), watter vertaalstrategieë deur die verskillende vertalers toegepas is om die interkulturele probleme op te los wat tydens die vertaling van die Dr. Seuss-versverhale ontstaan het (5.5.) en hoe die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers te werk gegaan het om die aspekte wat Geisel se werk só uniek en tydloos maak in die onderskeie doelt tekste te inkorporeer (5.6.)⁵²³.

⁵¹⁶ *The butter battle book* (1984) en *You're only old once* (1986a) word nie deur HarperCollins versprei nie, maar bespreek ook ernstige sosiale kwessies, naamlik kernoorlogvoering en ouderdomsdiskriminasie.

⁵¹⁷ Hoewel die towerspreuke in *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938) in versvorm verskyn, is dié geelbandboekie in prosavorm geskryf en vorm dit nie deel van dié studie nie.

⁵¹⁸ Dié teks is nie net in sewe tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1), maar in agt, naamlik Afrikaans, Sjinees, Nederlands, Duits, Italiaans, Japannees, Pools en Portugees.

⁵¹⁹ Dié teks is nie net in agt tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1.), maar in nege, naamlik Afrikaans, Sjinees, Deens, Nederlands, Duits, Hebreeus, Italiaans, Spaans en Thai.

⁵²⁰ Dié teks is nie net in vyf tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1.), maar in sewe, naamlik Afrikaans, Sjinees, Nederlands, Frans, Hebreeus, Spaans en Sweeds. Christian Poslaniec se Franse vertaling van *Yertle the turtle* (1958b), getiteld *Yaourt la tortue* (1986b), is lank reeds uit druk en vorm nie deel van dié studie nie.

⁵²¹ Dié teks is nie net in drie tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1.), maar in ses, naamlik Sjinees, Duits, Italiaans, Japannees, Koreaans en Spaans.

⁵²² Dié teks is nie net in ses tale vertaal soos wat in Peterson se inventaris aangedui word nie (sien bylae 3.1.), maar in sewe, naamlik Frans, Duits, Italiaans, Japannees, Latyn, Portugees en Spaans. Anne Laure Fournier le Ray se Franse vertaling van *How the Grinch stole Christmas* (1957b), getiteld *Comment le Grinch a volé Noël* (2000), is ook uit druk en vorm nie deel van dié studie nie.

⁵²³ Die verskillende kategorieë vertaalprobleme is nie altyd op ál die vertalings van toepassing nie, aangesien sekere Dr. Seuss-versverhale min en/of geen eie en plekname, kultuurgebonde elemente, beeldspraak en geleentheidswoorde bevat nie. Gevolglik word slegs die vertalings wat op die spesifieke kategorie vertaalprobleme van toepassing is in elke onderafdeling bespreek.

5.4. Pragmatiese vertaalprobleme

Soos reeds in 4.2. beskryf, ontstaan pragmatiese vertaalprobleme wanneer vertalers met twee kommunikatiewe situasies (die bronteks- en die doelttekssituasie) gekonfronteer word. Dié vertaalprobleme kan geïdentifiseer word deur die 'teks-eksterne profiel' ('text-external profile') van die bronteks, wat op algemene ekstratekstuele faktore berus (sien figuur 5) met dié van die doeltteks te vergelyk (Schjoldager, 2008: 175). Die teks-eksterne profiel van die Afrikaanse en Franse vertaling van Dr. Seuss se versverhale word kortliks hier onder bespreek om te bepaal of die doelttekslesers en die skopos van die vertalings met dié van die groenband- en geelbandbrontekste ooreenstem, al dan nie.

5.4.1. Die vertaling van Dr. Seuss se groenbandboekies

Lize Kampman se Afrikaanse vertaling van *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), getiteld *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991), is uitgegee deur Anansi-Uitgewers, wat spesifiek fokus op die verspreiding van Afrikaanse, Engelse, Xhosa, Zulu, Tswana en Sotho kinder- en jeugliteratuur in Suid-Afrikaanse skole en biblioteke. Dié vertaling, wat op dieselfde ouderdomsgroep as die bronteks gemik is (vier- tot agtjarige lesers), is hoofsaaklik geskep om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul en geletterdheid aan te moedig. Leon Rousseau se Afrikaanse berymings *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a)⁵²⁴, wat by Human & Rousseau verskyn het, is ook oorspronklik geskep om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem uit te brei⁵²⁵. Hoewel dié vertalings ook op beginnerlesers (vier- tot agtjariges) gemik is, bevat dit nie 'n streng gekontroleerde woordeskat soos die brontekste nie.

Anne-Laure Fournier le Ray se vertalings van *The cat in the hat* (1957a), getiteld *Le chat chapeauté* (2004) en *Green eggs and ham* (1960), getiteld *Les œufs verts au jambon* (2009a), wat deur Ulysses Press (Berkeley, Kalifornië) uitgegee is, bevat ook nie 'n beperkte woordeskat soos die brontekste nie. Dié idiomatiese, rymende vertalings word as ideale beginnerleesboeke beskou vir sowel jong Franssprekende lesers as Amerikaanse kinders wat Frans leer. Dit dien gevolglik 'n dubbeldoel; enersyds is dit geskep om Franssprekende kinders te vermaak en hulle aan 'n klassieke (gekanoniseerde) Amerikaanse teks bloot te stel, andersyds is dit geskep om Amerikaanse kinders se Franse taalvaardighede te verbeter

⁵²⁴ Dié Afrikaanse vertaling van *The cat in the hat comes back* (1958a), getiteld *Die kat kom weer* (1972a), is 'n vervolg op *The cat in the hat* (1957a), maar is 'n jaar voor *Die kat kom kuier* (1973a) gepubliseer.

⁵²⁵ Heruitgawes van dié Afrikaanse berymings het weens twee redes weer in April 2012 op die mark verskyn. Eerstens het die samelewing die afgelope paar jaar 'n nuutgevonde belangstelling in Geisel se werk getoon; selfs die minder bekende Engelse Seuss-boeke is deesdae beskikbaar by Suid-Afrikaanse boekhandelaars. Tweedens is dit 'n algemene neiging in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem om heruitgawes te gebruik om die sisteem uit te brei en die leemte in die mark te vul. Laasgenoemde argument word ondersteun deur sowel die groot aantal heruitgawes van bekende Afrikaanse tekste, o.a. die *Trompie*-, *Saartjie*-, *Maasdorp* en *Uile*-boeke en C.J. Langenhoven se werk, as hersiene vertalings van klassieke en/of goeie, gewilde kinder- en jeugliteratuur, o.a. *Skateiland* (1925 en 2005), *Pippie Langkous* (1972 en 2009), *Nils Holgersson se wonderbaarlike reis* (1950 en 2010) en *Die avonture van Alice in Wonderland* (1965 en 2010).

met behulp van tekste wat hulle goed ken. Die doeltekste is dus gelyktydig vermaaklik en opvoedkundig.

Jean Vallier se Franse vertaling van *The cat in the hat* (1957a), getiteld *Le chat au chapeau* (1967a), wat deur Random House uitgegee is, is ook geskep om Amerikaanse kinders se Franse taalvaardighede te verbeter. Daar is egter belangrike verskille tussen Vallier en Fournier le Ray se vertalings. Vallier se vertaling word deur die Engelse bronteks vergesel en deur Random House as 'n tweetalige teks bemark: "*The story is here in the language readers already know to guide and aid them in the language they are learning*" (Seuss, 1967a: agterblad)⁵²⁶. Aangesien Vallier se vertaling 'n suiwer opvoedkundige funksie dien en spesifiek geskep is om Amerikaanse kinders se Franse taalvaardighede te verbeter, wou die vertaler nie afwyk van die bronteks se inhoud (woordeskat) nie en het hy 'n direkte woord-vir-woord vertaling geskep, met die gevolg dat die Franse teks, in teenstelling met die bronteks wat dit vergesel, nie rym nie. Hoewel Vallier as gevolg van sy oorkoepelende vertaalstrategie sekere Seussiaanse stilistiese aspekte in die doelteks oorgedra het wat nie in ander vertalings voorkom nie, o.a. Geisel se oormatige gebruik van uitroepetekens⁵²⁷, het sy strewe na direkte oordrag tot 'n verlies in vermaaklikheidswaarde gelei omdat die doelteks, in teenstelling met die bronteks, nie as versverhaal geklassifiseer word nie en in prosavorm verskyn. Die verskil word beklemtoon omdat die rymende, metriese bronteks in versvorm langsaan die Franse vertaling verskyn. Vallier is ook die enigste vertaler wat nie daarna gestreef het om 'n doelteks te produseer wat as 'n onafhanklike teks in die doelsisteem kan funksioneer nie en wat van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie (inisiële norm) gebruik gemaak het.

5.4.2. Die vertaling van Dr. Seuss se geelbandboekies

Hoewel Dr. Seuss se versverhale *Horton hatches the egg* (1940) en *Yertle the turtle* (1958b) deur HarperCollins as geelbandboekies geklassifiseer is en eintlik op meer gevorderde lesers gemik is, is Marié Heese se Afrikaanse vertalings van dié twee versverhale, getiteld *Herrie broei die eier uit* (1990a) en *Willie die Skillie* (1989), wat by Anansi-Uitgewers verskyn het, soos Lize Kampman se vertaling *En dit nogal alles op Bosbessiestraat* (1991), gemik op beginnerlesers (vier- tot agtjarige lesers) en geskep om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul. Volgens doktor Lydia Snyman, die hoofredaktrise van Anansi-Uitgewers, wou die uitgewer slegs die "*beste drie Seuss-boeke*" uitgee, maar kon Anansi "*klaarblyklik weens politieke redes*" nie die regte vir *Horton hatches the egg* (1940)

⁵²⁶ Die teenoorgestelde kan ook geld; Franssprekende lesers kan dié tweetalige teks gebruik om hulle Engelse taalvaardighede te verbeter.

⁵²⁷ Vallier is die enigste vertaler wat al die uitroepetekens in *The cat in the hat* (1957a) in sy doelteks oorgedra het. Theodor Seuss Geisel se versverhaal bevat 110 uitroepetekens; Anne-Laure Fournier le Ray se vertaling, wat in die algemeen aan Franse taalkonvensies voldoen, bevat 51, wat oordadig is vir 'n Franse teks, en Leon Rousseau se beryming slegs 19.

bekom, tensy hulle ook die boodskapboek *Yertle the turtle* (1958b) in Afrikaans uitgee nie (Snyman, 20 September 2011: n.pag.)⁵²⁸. Interessant genoeg kon die Hodder en Stoughton (Randburg) ook Philip de Vos se Afrikaanse beryming van die *The Lorax* (1971), getiteld *Die Loraks* (1993), publiseer juis omdat dit 'n boodskapboek is en 'n opvoedkundige funksie verrig⁵²⁹:

In 1983 het dr. M.K. Tolba, die Uitvoerende Direkteur van die Verenigde Volkere se Omgewingsprogram (UNEP) aan dr. Theodore ^[sic] Geisel (dr. Seuss) geskryf en hom gekomplimenteer met die effektiewe dog eenvoudige boodskap van *The Lorax* omtrent volgehoue ontwikkeling en het navraag gedoen omtrent die moontlikheid dat UNEP hierdie teks kon gebruik.

Dr. Geisel, die skrywer van 41 kinderboeke en een van die mees populêre kinderboek-skrywers van Amerika, het vir die eerste keer voorgestel dat Random House-uitgewers die kleurplate van *The Lorax* aan UNEP vrystel oor sy publieke bewustheid en sy pogings tot omgewingsopvoeding. Die ooreenkoms is dat nóg UNEP, nóg enigiemand wat vir UNEP werk, enige wins mag maak uit die verspreiding van hierdie teks. 'n Presedent is ook gestel deurdat dr. Geisel, deur middel van sy agent, toelaat dat UNEP *The Lorax* in nie-Romaanse tale mag vertaal en mag herdruk op goedkoop papier in strokiesprentformaat om die verspreiding van die boek te vergemaklik (Seuss, De Vos [vert.], 1993: binneblad).

Anne-Laure Fournier le Ray was verantwoordelik vir die Franse vertaling van *Horton hears a Who!* (1954), getiteld *Horton entend un Zou!* (2009b) wat, nes haar ander Dr. Seuss-vertalings, by die Amerikaanse uitgewer Ulysses Press verskyn het en as 'n ideale teks beskou word om Amerikaanse kinders se Franse taalvaardighede te verbeter. Dit wil voorkom asof die keuse van Dr. Seuss-versverhale wat deur Fournier le Ray in Frans vertaal is, beïnvloed is deur die verskyning van films wat op Theodor Seuss Geisel se prenteboeke gebaseer is. Byvoorbeeld, Fournier le Ray se vertaling *Comment le Grinch a vole Noël* (2000) het in dieselfde jaar verskyn as die film *How the Grinch stole Christmas* (2000) en die hervertaling *Le chat chapeauté* (2004) en *Horton entend un Zou!* (2009b) het 'n jaar na die films *The cat in the hat* (2003) en *Horton hears a Who* (2008) die lig gesien.

Die skopos en die doelttekslesers van die Afrikaanse en Franse groenband- en geelbandboekies verskil van mekaar en stem nie altyd met die doel en die doelgehoor van die brontekste ooreen nie. Tog het al die vertalers, met uitsondering van Jean Vallier, in hulle strewe om doelttekste te produseer wat as selfstandige tekste in die onderskeie doelsisteme kon funksioneer, van domestikering as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak. Die pragmatiese probleme wat as gevolg van dié vertaalstrategie ontstaan, word hier onder bespreek (5.4.3.).

⁵²⁸ Random House het duidelik hulle misnoeë oor apartheid getoon deur die Suid-Afrikaanse uitgewer te dwing om 'n vertaling van *Yertle the turtle* (1958b), wat teen tirannie waarsku, te publiseer.

⁵²⁹ Soos reeds genoem, het De Vos nie geweet dat Human & Rousseau reeds 'n vertaling van dié versverhaal in 1973 gepubliseer het nie (De Vos, 15 Mei 2012: n.pag.). Selfs Leon Rousseau, wat verantwoordelik was vir die eerste vertaling van *The Lorax* (1973b), was nie bewus dat die regte vir dié teks in die 1980's vrygestel is en dat De Vos ook in die 1990's 'n vertaling geskep het nie: "*Dalk sommer vir die pret? [...] Dit kon nêrens gepubliseer gewees het nie, want die regte in Dr. Seuss word jaloers bewaar*" (Rousseau, 15 Mei 2012: n.pag.).

5.4.3. Seuss-stories wat op pote kan staan⁵³⁰

Hoewel die Afrikaanse en Franse vertalers, met uitsondering van Jean Vallier, besluit het om van domestikering gebruik te maak sodat die doelt tekste nie soos vertalings lees nie en as selfstandige tekste in die onderskeie doelsisteme kon funksioneer, het die genre van die brontekste 'n groot invloed gehad op die 'graad van aanpassing'⁵³¹ (Klingberg, 1986: 65) waartoe hulle in staat was. Dr. Seuss se versverhale is prenteboeke en dit is onmoontlik om tydens die vertaling van dié genre die verbale en visuele teks (illustorasies) van mekaar te skei sonder om die doelttekslesers van die vertaling te vervreem (vergelyk 2.3.1.): *"As a whole, a picture book is a text, a totality or incontext^[sic], where the verbal and the visual are woven into one entity. It is this unique relationship of the verbal and the visual that translators need to be aware of"* (Oittinen, 2003: 129).

Die vertalers moes gevolglik tydens die vertaalproses in gedagte hou dat die inhoud van die verbale teks deurentyd van 'n visuele uitbeelding vergesel word. Met ander woorde, hulle kon nie die inhoud van die verbale teks (bv. kultuurgebonde elemente) na willekeur verander nie omdat dit die visuele teks (illustorasies) sou weerspreek en gevolglik jong doelttekslesers sou verwar. Die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers moes dus die doeltteks manipuleer (sien 3.3.2.3.1.) sodat dit getrou bly aan sowel die bronteks se formaat (prenteboek) as die verbale en visuele inhoud, maar steeds soos 'n oorspronklike teks (en nie 'n vertaling nie) lees. Laasgenoemde is besonder ingewikkeld omdat Dr. Seuss se prenteboeke versverhale is. Indien die vertalers nie ook getrou bly aan die struktuur van die rymende, ritmiese brontekste en die informele taalgebruik nie (sien 5.6.), sal die spel-element wat die brontekste só uniek en tydloos maak, verdwyn en die vermaaklikheidswaarde van die doelttekste drasties ingeperk word. Die vertalers het dus verskeie uitdagings in die gesig gestaar; hulle moes doelttekste produseer wat aan die Afrikaanse en die Franse sisteem⁵³² se norme en taalkonvensies voldoen en doelttekslesers se taal- en leesvaardighede verbeter, maar tegelykertyd getrou bly aan die brontekste se oorspronklike intensie. Met ander woorde, die opvoedkundige waarde van die doelttekste moes nie só ooglopend wees dat dit die oorspronklike vermaaklikheidswaarde van die brontekste oorskadu nie. Verder moes die vertalings, wat nie van die verbale teks (illustorasies) kon afwyk nie, in só 'n mate kultureel en linguisties gedomestikeer word dat jong

⁵³⁰ Dié opskrif is geïnspireer deur Lize Kampman se Afrikaanse vertaling van versreëls *"And that makes a story that's really not bad! But it still could be better. Suppose that I add..."* (Seuss, 1937: n.pag.). Kampman het dié versreëls vertaal as *"En dit is 'n storie wat op pote kan staan / Maar ek maak dit nog beter. Wag, ek las aan..."* (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.).

⁵³¹ Klingberg (1986) glo dat vertalers van verskillende 'grade van aanpassing' gebruik kan maak om die makro- en mikrostruktuur van doelttekste by die doelsisteem aan te pas. Byvoorbeeld, die graad van aanpassing (matriksnorme) wat betref die makrostruktuur van vertalings (inhoud) stem nie noodwendig ooreen met die graad van aanpassing (linguistiese norme) wat betrekking het op die mikrostruktuur (taalgebruik) van vertalings nie (vergelyk 3.3.2.3.).

⁵³² Hoewel Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertalings, met uitsondering van *Comment le Grinch a volé Noël* (2000), nie uitsluitlik met 'n Franssprekende doelgehoor in gedagte geskep is nie, behoort dié vertalings aan die Franse sisteem se taalreëls te voldoen omdat dit juis tot stand gekom het om jong lesers se Franse taalvaardighede te verbeter.

lesers “*daarin kon tuis voel*” (Kampman, 9 September 2011: 3), sonder dat Dr. Seuss se ‘stem’ en sy unieke sin vir humor verlore sou gaan.

Jean Vallier, wat vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik het, was nie die enigste vertaler van Dr. Seuss se versverhale wat nié van die bronteks se inhoud wou afwyk nie⁵³³. Hoewel Lize Kampman⁵³⁴ ’n doeltteks wou produseer wat as ’n selfstandige teks in die doelsisteem kon funksioneer en nié soos ’n vertaling lees nie, het sy haar nooit die vryheid veroorloof om die doeltteks te herskryf nie (Kampman, 9 September 2011: 3). Terwyl die ervare vertalers wat gerekende digters en/of skrywers in eie reg is, soos Leon Rousseau⁵³⁵, Philip de Vos⁵³⁶, Marié Heese⁵³⁷ en Anne-Laure Fournier le Ray⁵³⁸, hulle stempel op die Afrikaanse en Franse Dr. Seuss-berymings geplaas het, het Kampman as vertaler heeltemal op die agtergrond verdwyn. Byvoorbeeld, in Philip de Vos se Afrikaanse beryming van *Die Loraks* (1993) is sy unieke skryfstyl en tegniese vernuf duidelik sigbaar en oorskadu dit in sekere opsigte Dr. Seuss se ‘stem’; dié vertaling lees soos een van De Vos se oorspronklike berymings en jong lesers sal nie weet dat hulle met ’n vertaling (en nié ’n outentieke teks nie) te make het nie⁵³⁹. Hoewel Kampman ook by tye in haar vertaling van domestikering gebruik gemaak het deur sekere volksvreemde karakters te lokaliseer (sien 5.5.) en eie- en

⁵³³ Hoewel Jean Vallier in alle opsigte getrou gebly het aan die visuele en verbale inhoud van die bronteks en die Franse taalreëls, kon hy nie daarin geslaag om ’n rymende, ritmiese vertaling te produseer nie.

⁵³⁴ Hoewel Lize Kampman taalwerk vir Unisa se Redaksie gedoen het, betrokke was by die Afrikaanse vertaling van Gesina Ingwersen se bekende kinderbybel *Bijbel in vertelling en beeld* (1938), getiteld *Die Bybel oorvertel vir oud en jonk* (2008) en van tyd tot tyd vryskuttaalwerk doen vir haar kerkverband, het sy geen formele opleiding as vertaler nie en is *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* die enigste kinderboek wat sy vertaal het: “*Anansi het my nooit weer gevra om nog een te vertaal nie en dit was waarskynlik my eie skuld. Lydia Snyman het ’n aantal veranderinge aan my vertaling aangebring. Ek het in my jeugdige voortvarendheid daarteen beswaar aangeteken en my weergawe probeer regverdig, wat haar waarskynlik aanstoot gegee het*” (Kampman, 9 September 2011: 4). Kampman het, nadat sy haar BA-graad in Engels en Sielkunde behaal het, by die Buro van Universiteitsonderrig as navorsingsassistent gewerk toe Maré Heese, wat ook by die BUO gewerk het en verantwoordelik was vir die Afrikaanse vertalings van *Horton hatches the egg* (1940), getiteld *Herrie broei die eier uit* (1990a), en *Yertle the turtle* (1958b), getiteld *Willie die skillie* (1989), haar genader het om te hoor of sy daarin sou belangstel om *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) in Afrikaans te vertaal (Kampman, 9 September 2011: 1).

⁵³⁵ Leon Rousseau is veral bekend vir die *Fritz Deelman*-reeks (1956-1963) en sy volksversies en -verhale, saamgevat in o.a. *Die Kaapse vlek* (1972a), *Die mens begeer maar altyd meer* (1972b), *Rympies vir kleuters* (1974), *Rympies vir kinders* (1976) en *Die kaskenades van jakkals en wolf* (2011). Rousseau het ook verskeie Engelse kinderrympies (sien hoofstuk 4) en opvoedkundige reekse vir kleuters in Afrikaans vertaal, o.a. die *Voor ek skool toe gaan*-, die *Storieman*- en die *Storiemuis*-reekse.

⁵³⁶ Die bekende snuiterversdigter Philip de Vos se gepubliseerde kwinkslae sluit in o.a. *O togga! ’n Gogga: Lawwe versies vir stout kinders* (1984), *Wolfgang Amadeus muis* (1986a), *Brommer in die sop* (1986b), *Daar’s bitterals in die heuningwals* (1988), *Die Worcester Aspoester en ander lustige limerieke* (1989a), *Belladonna, prima donna* (1989b), *Vincent van Gogga* (1990), *Moenie ’n mielie kielie nie* (1995), *Karnaval van die diere* (1998), *Mallemeuleman* (2004) en *Tot siens, Tommasino* (2007). De Vos het ook verskeie versverhale in Afrikaans vertaal, o.a. *Grilkrokodil* (1989), *Daar’s geen rus op die goudgeel bus* (1990), *Daar’s ’n yslike bries as ’n olifant nies!* (1991), *Die Goorgomgaai* (1999), *Die Spree met foete* (2002) en *Net Sisi* (2010).

⁵³⁷ Marié Heese is veral bekend vir haar romans vir volwassenes, maar het ook tekste vir kleuters en kinders geskryf, o.a. *Ons geheim* (1993) en die *Pikkewouter*-reeks (1984, 1986 en 2008).

⁵³⁸ Anne-Laure Fournier le Ray (1968-) het verskeie opvoedkundige Franse kinderboeke geskryf, o.a. *Bon anniversaire Ourson* (1994), *Une maman, quelle aventure* (1997), *Murmures à un bébé qui vient de naître* (2000) en *Les animaux de l’extrême* (2006) en doen gereeld vertaalwerk vir Bayard Jeunesse (Parys) se kinderboekafdeling.

⁵³⁹ Volgens Lawrence Venuti se definisie van ‘domestikering’ kan mens dus argumenteer dat De Vos se status as vertaler na dié van ’n skrywer verander omdat sy beryming die indruk skep dat dit ’n oorspronklike teks en nié ’n vertaling is nie (Venuti, 1995: 6): “*This view interprets the translator’s status as comparable to that of the author of the ST [source text], rather than as an intermediary [...]*” (Armstrong, 2005: 22).

plekname te verafrikaans (5.4.4) het sy die bronteks so direk moontlik probeer vertaal, waarskynlik omdat sy as jong, onervare vertaler bang was om haarself die vryheid te gun om té kreatief te wees en af te wyk van die oorspronklike teks en die skrywer se oorspronklike intensie. Laasgenoemde stelling word gesteun deur Kampman se definisie van 'n 'suksesvolle' vertaling: *"As die skrywer sy breinkind in die vertaalde weergawe kan herken, as hy voel dat die vertaalproses nie sy skepping van hom vervreem nie. Alles wat aan 'n teks 'n bepaalde inhoud en karakter verleen, moet in die vertaling wees. Maar die vertaling moet ook aanvaarbaar wees vir die leser waarvoor dit bedoel is"* (Kampman, 9 September 2011: 3). Die vertaling van eie- en plekname (5.4.4.) is 'n goeie voorbeeld van Kampman se stryd om getrou te bly aan sowel die skrywer se 'stem', die 'gees' van die bronteks as die doeltekslesers se leesbehoefte en weerspieël ook die ander vertalers se inisiële vertaalstrategie⁵⁴⁰.

5.4.4. Welkom in Seussville⁵⁴¹

Soos reeds in 3.3.2.3.1.6. bespreek, kan vertalers van verskeie vertaalstrategieë gebruik maak tydens die vertaling van eiename. Vertalers kan óf besluit om eie- en plekname direk uit die bron- in die doelteks oor te dra, dit foneties aanpas sodat dit aan die doelsisteem se linguistiese norme voldoen, óf met ander name vervang. Wanneer eiename egter iets omtrent 'n karakter se fisieke voorkoms en/of persoonlikheid onthul, maak vertalers oudergewoonte van 'informatiewe vertaling' (Newmark, 1991: 3) gebruik deur met nuwe name vorendag te kom wat dieselfde inligting aan die doeltekslesers verskaf, soos 'The cat in the hat' wat in Frans vertaal is as 'le chat au chapeau' en 'le chat chapeauté' (Seuss, Vallier [vert.], 1967a: n.pag. en Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)⁵⁴².

Om die sistematiese bespreking oor die vertaling van name in Dr. Seuss se versverhale te vergemaklik, word daar in dié onderafdeling van twee kategorieë gebruik gemaak, naamlik realistiese en/of werklike eie- en plekname (5.4.4.1.) en Seussiaanse eie- en plekname (5.4.4.2.)⁵⁴³. Met uitsondering van *Horton hatches the egg* (1940), wat oorspronklik as vooroorlogse Dr. Seuss-versverhaal en later as 'n geelbandboekie geklassifiseer is, stem die

⁵⁴⁰ Hoewel Jean Vallier die enigste vertaler is wat op vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie besluit het, het al die vertalers nie van dieselfde 'graad van aanpassing' gebruik gemaak tydens die vertaling van eie- en plekname nie (sien 5.4.4.).

⁵⁴¹ 'Seussville' is die naam van Theodor Seuss Geisel se amptelike webwerf (www.seussville.com) en verwys na Dr. Seuss se vrolike fantasiewêreld wat wemel van kleurvolle, koddige karakters.

⁵⁴² Hoewel die oorspronklike eindrym in die Franse vertalings verlore gaan, alliteer sowel Jean Vallier as Anne-Laure Fournier le Ray se vertalings van dié astrante kat se 'naam'. Leon Rousseau se besluit om die verwysing na die kat se towerhoed weg te laat in sy Afrikaanse vertaling *Die kat kom kuier* (1973a) berus waarskynlik op die feit dat die woorde 'kat' en 'hoed' nie alliteer, assoneer óf rym nie (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: n.pag.). Wanneer die kat in Rousseau se vertaling na homself verwys, praat hy wel van die 'Hoed-kat' (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 16).

⁵⁴³ 'Seussiaanse' eie- en plekname is name wat deur Theodor Seuss Geisel gebruik is om te verwys na sy fantasiewêreld en koddige, geslaglose karakters. Versverhale wat 'Seussiaanse' eie- en plekname bevat en waarvan Afrikaanse en/of Franse vertalings bestaan, sluit in *Yertle the turtle* (1958b), *Horton hears a Who!* (1954) en *The Lorax* (1971).

twee kategorieë in dié onderafdeling ook ooreen met HarperCollins se kleurkategorieë. Met ander woorde, die realistiese en/of werklike eie- en plekname verskyn, met uitsondering van *Horton hatches the egg* (1940), in Dr. Seuss se groenbandboekies (beginnerlesers) en die Seussiaanse eie- en plekname in sy geelbandboekies (meer gevorderde lesers).

5.4.4.1. Realistiese en/of werklike eie- en plekname

Hoewel die vertaling van eie- en plekname nie bloot tot domestisering en vervreemding beperk word nie, weerspieël dit nietemin die vertalers se oorkoepelende vertaalstrategie wat hoofsaaklik gegrond is op sowel die skopos en die struktuur van die doeltekste as die doeltekstlesers. Byvoorbeeld, Jean Vallier het besluit om Sally se naam net so van die bron- na die doelteks oor te dra in *Le chat au chapeau* (1967a), aangesien die Franse vertaling van die Engelse bronteks vergesel word en dit jong lesers sou verwar indien die karakter se naam skielik sou verander⁵⁴⁴. In teenstelling met Jean Vallier, het Anne-Laure Fournier le Ray daarna gestreef om rymende, idiomatiese doeltekste te produseer wat nie soos vertalings lees nie. Tog het sy besluit om die hoofkarakters in *Le chat chapeauté* (2004), *Les œufs verts au jambon* (2009a)⁵⁴⁵ en *Horton entend un Zou!* (2009b)⁵⁴⁶ se name net so in die doelteks oor te dra, aangesien die Amerikaanse doeltekstlesers vertrouwd is met die brontekste en reeds die karakters se name ken (figuur 27)⁵⁴⁷:

Figuur 27
Fournier le Ray se vertaling van hoofkarakters se name

Bronteks	Hoofkarakters se name in bron- en Franse doeltekste
<i>Horton hears a Who!</i> (1954)	Horton
<i>The cat in the hat</i> (1957a)	Sally
<i>Green eggs and ham</i> (1960)	Sam

Terwyl Jean Vallier in sy vertaling van *The cat in the hat* (1957a) die kat se twee handlangers, 'Thing One' en 'Thing Two' direk in Frans vertaal het as 'Chose Une' en 'Chose Deux' (Seuss, Vallier [vert.], 1967a: n.pag.) sodat Amerikaanse kinders die woord vir 'ding' in Frans kan leer⁵⁴⁸, het Anne-Laure Fournier le Ray besluit om eerder van informatiewe, idiomatiese vertaling gebruik te maak en na die twee kalante te verwys as 'Bidule Un' en

⁵⁴⁴ Die seun in *The cat in the hat* (1957a) en *The cat in the hat comes back* (1958a) se naam word nooit genoem nie.

⁵⁴⁵ Hoewel Fournier le Ray in haar vertaling van *Green eggs and ham* (1960) Sam se naam direk uit die bron- in die doelteks oorgedra het, kon sy vir die verlies aan assonansie en eindrym ("I am Sam / I am Sam / Sam I am / That Sam-I-am!") kompenseer deur alliterasie in die doelteks te bewerkstellig: "C'est moi, Sam / C'est moi, Sam / Sam c'est moi / Ce Sam-c'est moi!" (Seuss, 1960: n.pag. en Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009a: n.pag.).

⁵⁴⁶ 'Horton' is die enigste werklike naam wat in dié versverhaal verskyn. Die Seussiaanse eie- en plekname in dié versverhaal word in 5.4.4.2. bespreek.

⁵⁴⁷ Franse kinders ken waarskynlik ook die name van die hoofkarakters in *Horton hear a Who!* (1954) en *The cat in the hat* (1957a) weens mediablootstelling.

⁵⁴⁸ Dié karakters, wat presies dieselfde lyk, se name verskyn in die oorspronklike illustrasies op hulle borskas. In die illustrasies wat Jean Vallier se teks vergesel verskyn die Engelse name 'Thing One' en 'Thing Two', maar in Anne-Laure Fournier le Ray en Leon Rousseau se vertalings is die illustrasies gemanipuleer en aangepas sodat die 'nuwe' name op elkeen se bors pryk.

‘Bidule Deux’⁵⁴⁹ (sien vb. 141). Fournier le Ray ruil egter by tye die kat se twee speelmaats se name om omdat die manlike onbepaalde lidwoord ‘un’ haar in staat stel om eindrym te bewerkstellig:

Voorbeeld 141

Then, out of the box
Came **Thing Two** and **Thing One**!
And they ran to us fast.
They said, “How do you **do**?
Would you like to shake hands
With **Thing One** and **Thing Two**?”
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Alors, hors de la boîte
Sont sorties **Chose Deux** et **Chose Une**!
Et elles ont couru vers nous, vite.
Elles ont dit, “Comment allez-vous?
Voudriez-vous serrer la main
À **Chose Une** et **Chose Deux**?”
(Seuss, Vallier [vert.], 1967a: n.pag.)

Le Chat leva le crochet,
et les **Bidules** sortirent comme des fusées!
Ils dirent: “Bonjour bonjour, voulez-vous nous serrer la **main**?
Nous sommes **Bidule Deux** et **Bidule Un**”
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)

Leon Rousseau wat, nes Vallier, van direkte vertaling gebruik gemaak het om ‘Thing One’ en ‘Thing Two’ as ‘Ding Een’ en ‘Ding Twee’ te vertaal, kon egter eindrym in die doeltteks bewerkstellig sonder om dié twee karakters se name om te ruil (vb. 142):

Voorbeeld 142

“Ek lig net die haak,” sê die vabondse Kat.
“Hou nou dop, let nou op, dan sien julle wat.
Dié tweetjies se name het ek hul **gegee**.
Dit staan op hul truie: **Ding Een** en **Ding Twee**.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 33)

Hoewel Rousseau van direkte vertaling⁵⁵⁰ gebruik gemaak om na dié twee vreemde figuurtjies te verwys, het hy in sy Afrikaanse berymings *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a) Sally se naam met die tipiese Afrikaanse naam ‘Sannie’ vervang (Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 3 en Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 1). Laasgenoemde getuig van sy intensie om ’n doelteks te skep wat as ’n oorspronklike teks in die doelsisteem kan funksioneer. Die Afrikaanse vertalers het almal daarna gestreef om selfstandige doelt tekste te produseer, maar nie een het dieselfde graad van domestikering aangewend nie. Byvoorbeeld, Marié Heese het ‘Mayzie’, die lui mamma-voël in *Horton hatches the egg*

⁵⁴⁹ ‘Bidule’ is die Franse woord vir ‘hoesenaam’ of ‘dinges’.

⁵⁵⁰ Hoewel die kat se handlangers (‘Little Cat A’ tot ‘Little Cat Z’) in *The cat in the hat comes back* (1958a) se geslag nooit in die bronteks bekend gemaak word nie, het Rousseau dié karakters as ‘Katertjie A’ tot ‘Katertjie Z’ (Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 32) vertaal.

(1940), met 'Meintjie' en 'Horton' die olifant se naam met dié van 'n karakter uit 'n klassieke Suid-Afrikaanse teks vervang⁵⁵¹ en *Herrie broei die eier uit* (1990a) gedomestikeer sodat die nie langer in Amerika nie, maar in Suid-Afrika afspeel. Al die Amerikaanse plekname is ook in Heese se vertaling vervang met Suid-Afrikaanse dorpe, stede en streke (vb. 143 - vb. 145):

Voorbeeld 143

But Mayzie, by this time, was far beyond reach,
Enjoying the sunshine way off in **Palm Beach**,
And having *such* fun, such a wonderful rest,
Decided she'd NEVER go back to her nest!
(Seuss, 1940: n.pag.)

Maar Meintjie, intussen, is vër anderkant –
sy lê in die son op die **Suidkus se strand**.
Sy kuier so lekker – geen sorge pla meer nie,
en sy besluit: haar nes sien haar *nooit* weer nie!
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Voorbeeld 144

After bobbing around for two weeks like a cork,
They landed at last in the town of **New York**.
(Seuss, 1940: n.pag.)

Soos 'n prop in 'n dam het die skip voortgemaak
en toe eindelijk die **Kaapstadse hawe** gehaal.
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Voorbeeld 145

They took him to **Boston**, to **Kalamazoo**,
Chicago, **Weehawken** and **Washington**, too;
To **Dayton, Ohio**; **St. Paul, Minnesota**;
To **Wichita, Kansas**; to **Drake, North Dakota**.
(Seuss, 1940: n.pag.)

Hulle neem hom na **Durban**, na **Matjiesfontein**,
Pofadder, **Vaaldriehoek**, **Amalienstein**...
Na **Middelburg**, **Kaap**, **Amersfoort**, **Empangeni**...
Na **Rokoptel**, **Uppington**, **eSikhawini**.
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Hoewel die aspirantvertaler Lize Kampman se vertaling van eie- en plekname, nes dié van Leon Rousseau en Marié Heese, ook deur die skopos van die doeltteks beïnvloed is (vergelyk figuur 28, vb. 147 en vb. 148) en sy 'n eg Afrikaanse teks wou produseer, het sy besluit om die parmantige protagonis in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) se naam net so van die bron- na die doeltteks oor te dra. Hoewel Marco se naam slegs een keer in die versverhaal verskyn en geen invloed op die rymskema het nie, gaan die alliterasie wat in die bronteks deur die gebruik van dié seunnaam bewerkstellig word, verlore in die doeltteks (vb. 146):

Voorbeeld 146

When I leave home to walk to school,
Dad always says to me,
"Marco, keep your eyelids up
And see what you can see."
(Seuss, 1937: n.pag.)

Soggens stap ek skool toe
En Pa sê dan vir my:
"Marco, hou jou oë wawyd oop
En kyk wat jy te siene kry."
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Kampman se besluit om nie die eienaam te vervang of foneties te vertaal nie (bv. Marko), berus nie alleen op die feit dat die naam Marco ook in Afrikaans bestaan nie, maar

⁵⁵¹ 'Herrie' verwys na die olifant in C.J. Langenhoven se verhaal *Herrie op die óú tremspóór* (1925). Dit is nie die enigste voorbeeld van intertekstualiteit in die Afrikaanse Dr Seuss-vertalings nie (vergelyk vb. 190 – vb. 192).

weerspieël ook die skrywer se oorspronklike intensie; Theodor Seuss Geisel het die hoofkarakter in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) na Marshall (Mike) McClintock, die ou skoolvriend wat as uitgewer by Vanguard Press gewerk het en hom gehelp het om sy eerste kinderboek te publiseer, se seun vernoem en die versverhaal aan McClintock se vrou “*Mother of the One and Original Marco*”⁵⁵² (Seuss, 1937: binneblad) opgedra: “*In recognition of the fact that he had found in McClintock the receptive adult interlocutor missing from Marco’s story, Geisel changed the name of the book’s child protagonist to Marco, which was the name of McClintock’s son. He also dedicated the book to McClintock’s wife [...]*” (Pease, 2010: 24). Die gebruik van direkte oordrag verseker dat dié sentimentele, grappige detail nie in die doeltteks verlore gaan nie⁵⁵³.

Die protagonis se naam is nie die enigste verwysing na Geisel se persoonlike lewe in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) nie; ‘Mulberry’ en ‘Bliss’ is twee straatname in Geisel se geboortedorp, Springfield, Massachusetts⁵⁵⁴. Kampman kon egter nie die verwysings na ‘Mulberry Street’ en ‘Bliss Street’ na die doeltteks oordra nie, aangesien dié straatname gebruik word om ’n spesifieke ritme en eindrym te bewerkstellig (sien figuur 28). Laasgenoemde is veral die geval met ‘Mulberry Street’, wat nege keer in die bronteks genoem word⁵⁵⁵ en agt keer gebruik word om eindrym te bewerkstellig⁵⁵⁶. Kampman moes dus met oorspronklike Afrikaanse straatname vorendag kom wat dieselfde ritmiese, rymende funksie as die straatname in die bronteks kon verrig, naamlik ‘Bosbessiestraat’ en ‘Tiende Laan’⁵⁵⁷:

⁵⁵² In Afrikaans vertaal as “*Ma van die einste oorspronklike Marco*” (Seuss, 1991: binneblad).

⁵⁵³ Die einste Marco is ook die hoofkarakter in Geisel se bekroonde versverhaal *McElligot’s Pool* (1947). In *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) het Marco nie die moed om stories vir sy pa te vertel nie, maar in dié versverhaal, waarin hy weer vrye teuels aan sy verbeelding gee, huiwer Marco nie om die boer te probeer oortuig dat die klein poeletjie waar hy visvang deur middel van ’n ondergrondse rivier met die see verbind word nie.

⁵⁵⁴ Sekere biografiese bronne bied ongefundeerde, sentimentele en/of valse verklarings vir die gebruik van dié twee straatname. Byvoorbeeld, in *Frommer’s New England* (2006) word daar beweer dat Theodor Seuss Geisel se grootouers in Mulberry-street gewoon het (Karr, Livesey, Morris & Reckford, 2006: 316) en in *Theodor Seuss Geisel: Author and illustrator* (2006) word daar vertel hóé dié straat Geisel as kind gefassineer het: “*Springfield’s main thoroughfare was Mulberry Street, and from a very young age Ted was fascinated by its bustling activity. Ted would stop and stare at the carriages, cars and bicycles made their way around one another, frustrating his sister as she tried to drag him to school*” (Peterson, 2006: 12).

⁵⁵⁵ Tien keer indien mens die titel van die versverhaal in ag neem.

⁵⁵⁶ Hoewel dieselfde versreël “*That is a story that no one can beat / When I say that I saw it on Mulberry Street*” (met enkele klein veranderings, vergelyk figuur 28) vier keer in die bronteks herhaal word, word elemente van die sin deur die loop van die storie met behulp van skuins- en vetdruk beklemtoon totdat die storie uiteindelik ’n klimaks bereik en die hele versreël in hoofletters gedruk word. Aangesien elke sisteem se tipografie uniek is (vergelyk Schopp, 1996), is die gebruik van leestekens, skuins- en vetdruk in die Dr. Seuss-vertalings gedomestikeer sodat dit met die onderskeie doelsisteme se norme ooreenstem. Vallier se Franse vertaling van *The cat in the hat* (1957a) blyk hier ’n uitsondering te wees. Hoewel dit die Franse norm is om ’n spasie voor uitroep- en vraagtekens te laat en die Franse aanhalingstekens verskil van dié wat gewoonlik in Anglo-sisteme gebruik word (« ... » i.p.v. “...”), is die tipografie in Vallier se vertaling nie gedomestikeer nie omdat die vertaling vir ’n Amerikaanse doelgehoor bestem is.

⁵⁵⁷ Kampman wou so getrou moontlik aan die bronteks bly en het juis daarom op ’n bessienaam besluit (Kampman, 9 September 2011: 2). ’n Direkte vertaling van ‘Mulberry Street’ as ‘Moerbeistraat’ was egter nie moontlik nie, aangesien die aantal sillabes in ‘Mulberry’ en ‘Moerbei’ verskil.

Figuur 28

'Bliss Street' vertaal as 'Tiende Laan' en 'Mulberry Street' vertaal as "Bosbessiestraat"

But now what worries me is this ... Mulberry Street runs into Bliss [...] (Seuss, 1937: n.pag.)	O gaats – 'n entjie hiervandaan Kruis hierdie straat met Tiende Laan . (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
But all that I've noticed, Except my own feet , Was a horse and a wagon On Mulberry Street . (Seuss, 1937: n.pag.)	Maar al wat ek sien - om nou van te praat – Is 'n perd en 'n wa In Bosbessiestraat . (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
And that is a story that no one can beat , When I say that I saw it on Mulberry Street . (Seuss, 1937: n.pag.)	Ja, dié storie sal almal mos sprakeloos laat , Dis wat ek gesien het in Bosbessiestraat . (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
A gold and blue chariot's <i>something</i> to meet , Rumbling like thunder down Mulberry Street . (Seuss, 1937: n.pag.)	So 'n blou-goue koets sal jou asem wegslaai As dit donderend jaag hier in Bosbessiestraat ! (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
A reindeer is beter, He's fast and he's fleet , And he'd look mighty smart On old Mulberry Street . (Seuss, 1937: n.pag.)	'n Takbok is beter. Knap en kordaat Sal hy aangedraf kom In Bosbessiestraat . (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
Say! That is a story that no one can beat , When I say that I saw it on Mulberry Street . (Seuss, 1937: n.pag.)	Ja, dié storie sal almal mos sprakeloos laat , As ek dit kon gesien het in Bosbessiestraat . (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
And that is a story that NO ONE can beat When I say that I saw it on Mulberry Street ! (Seuss, 1937: n.pag.)	Ja, dié storie sal almal mos sprakeloos laat , As ek dit kon gesien het in Bosbessiestraat ! (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
FOR I HAD A STORY THAT NO ONE COULD BEAT! AND TO THINK THAT I SAW IT ON MULBERRY STREET! (Seuss, 1937: n.pag.)	
WANT MY STORIE SAL ALMAL MOS SPRAKELOOS LAAT EN DIT NOGAL ALLES IN BOSBESSIESTRAAT! (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)	
"Nothing," I said, growing red as a beet , "But a plain horse and wagon on Mulberry Street ." (Seuss, 1937: n.pag.)	"Niks," moet ek toe maar met 'n rooi gesig praat , "Net 'n perd met 'n wa in Bosbessiestraat ." (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Kampman het ook die ander eiename in haar vertaling van *And to think I saw it on Mulberry Street* (1937) gedomestikeer en met tipiese Afrikaanse name vervang sodat die rymskema en die ritme van die bronteks dieselfde in die doelteks kon bly (vb. 147 en vb. 148):

Voorbeeld 147

Say – <i>anyone</i> could think of <i>that</i> , Jack or Fred or Joe or Nat – Say, even Jane could think of <i>that</i> . (Seuss, 1937: n.pag.)	Ag – <i>enigeen</i> kan dit uitdink, Giep of Gert of Gawie Brink – Ag, selfs Susan kan <i>dít</i> uitdink. (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
---	--

Voorbeeld 148

They'll never crash now. They'll race at top speed With Sergeant Mulvaney , himself, in the lead. (Seuss, 1937: n.pag.)	Nou is dit veilig! Nou kan hulle laat waai, Sersant van der Merwe ry voor om die draai. (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
--	---

Die vertaler het besluit om van drie i.p.v. vier seunsname gebruik te maak (vb. 147) omdat dit haar in staat gestel het om dieselfde ritme en rymskema in die doeltteks as in die bronteks te bewerkstellig. Kampman het egter ook, óf doelbewus óf onwetend, die seksistiese aanmerking wat in die bronteks verskyn, in die doeltteks oorgedra. Die versreël “*Say, even Jane could think of that*” (Seuss, 1937: n.pag.) het in die sewentigerjare kritiek uitgelok omdat feministe dit as ‘blatant seksisties’ beskou het (Nel, 2004: 108). Theodor Seuss Geisel was uiters ontsteld oor dié kritici, wat volgens hom daarop uit was om Dr. Seuss as ‘n ‘hedendaagse Adolf Hitler’ en *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) as ‘n ‘hedendaagse *Mein Kampf*’ af te maak (Nel, 2004: 108):

If the letters were coming in by the hundreds, I would believe that the ‘Jane’ line in the book should be expunged. But a total of only five letters of this sort in 38 years convinces me that they were written by Extreme-Fringe-Woman-Libbers (TSG, in Nel, 2004: 108-109).

Geisel het botweg geweier om die versreël te verander: “*“Even Jane could think of that” remains in my book because that’s what the boy said*” (Pease, 2010: 143). Sy besluit maak egter sin omdat dit normaal is vir seuns (én meisies) van Marco se ouderdom om geniepsig te wees teenoor die teenoorgestelde geslag: “*It is at this age that the Cubs, Brownies and Boys’ Clubs flourish. Not only do the boys and girls form separate groups, but they also make a point of bickering with the opposite sex*” (Wattenberg, 1955: 74)⁵⁵⁸. Die kritiek op *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) is egter nie beperk tot die ‘Jane’-versreël nie. Geisel is ook van stereotipering beskuldig as gevolg van sy beskrywing van sekere kultuurgebonde elemente in dié versverhaal (sien vb. 180)⁵⁵⁹.

5.4.4.2. ‘Seussiaanse’ eie- en plekname

Daar is slegs drie Dr. Seuss-versverhale wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is en eie- en plekname bevat wat nie in die bronsisteem bestaan nie en deur Geisel gebruik word om fantasiewêreld en -karakters te beskryf, naamlik *Yertle the turtle* (1958b)⁵⁶⁰, *Horton hears a Who!* (1954) en *The Lorax* (1971). In die Afrikaanse vertaling van *Yertle the turtle* (1958b) het Marié Heese besluit om, nes Geisel, ‘n naam vir die hoofkarakter te kies wat rym met ‘skillie’ (*inf.* ‘skilpad’), naamlik ‘Willie’ (vb. 149). Heese het ook besluit om die eiland waar die

⁵⁵⁸ Die hoofkarakters in sekere Dr. Seuss-boeke is seuns, o.a. *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), *The 500 hats of Bartholomew Cubbins* (1938), *The king’s stilts* (1939) en *McElligot’s pool* (1947), maar die meeste protagoniste in Geisel se prentboeke is geslaglose gedroegies: “*As Seuss characters shed ethnicity, class, gender, color and even humanity (and animality) to become just ‘things’, they appeal to a swath of hyphenated and assimilated Americans. They are a neutral middle ground into which we can read any American identity*” (Morris, 2000: 160).

⁵⁵⁹ Die vertaling van kultuurgebonde elemente in Dr. Seuss se versverhale verskyn in 5.4.

⁵⁶⁰ Die “gewone ou skillie” ‘Mack’ se naam, wat die enigste realistiese naam in dié versverhaal is, is in die Afrikaanse vertaling *Willie die skillie* (1989) deur Marié Heese vervang met ‘Freek’ (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.). Heese het besluit om dié skilpad Freek te noem omdat dit haar in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig: “*Ons kan dit nie hou nie! Ons doppe sal breek! / Ons ly honger!*” (*Die skillie se naam was glo Freek*)” (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.).

waterskilpaaie woon ('Sala-ma-sond') te vervang met 'Sala-ma-pam', sodat dié vier-lettergrepige naam, soos die eiland se naam in die bronteks, eindrym kan bewerkstellig:

Voorbeeld 149

On the far-away Island of **Sala-ma-Sond**,
Yertle the Turtle was king of the **pond**.
(Seuss, 1950: n.pag.)

Op 'n eiland daar doer genaamd **Sala-ma-pam**
het Willie die Skillie geheers oor die **dam**.
(Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.)

In Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertaling van *Horton hears a Who!* (1954), getiteld *Horton entend un Zou!* (2009b), is die oerwoud se naam ('The Jungle of Nool') ook vervang ('la jungle de Derche'). Hoewel dié naam, in teenstelling met die oorspronklike Seussiaanse pleknaam, nie rykrym bewerkstellig nie, is dit waarskynlik gekies omdat Fournier le Ray iets van Geisel se onnutsige geaardheid in haar doeltteks wou oordra en die woord 'derche' (slangvariant vir 'agterstewe') 'n giggel-reaksie by jong doelttekslesers uitlok:

Voorbeeld 150

On the fifteenth of May, in the **Jungle of Nool**,
In the heat of the day, in the **cool** of the **pool** [...]
(Seuss, 1954: n.pag.)

C'était un 15 mai, dans **la jungle de Derche**
Le soleil était chaud, l'eau était bien **fraîche** [...]
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Met uitsondering van die verwysing na die Wickersham-familie is die karakters in dié versverhaal se name bloot gekies sodat dit as rymwoorde kan dien (vergelyk vb. 151 – vb. 153). Fournier le Ray kon dus kreatief te werk gaan om dié name te vervang met Franse name wat haar ook in staat sou stel om eindrym te bewerkstellig. Dit was egter nie nodig dat Fournier le Ray 'Jo-Jo' se naam vervang nie (vb. 152), aangesien dié klein luiard se naam met die woonstelblok (12-J) allitereer en met die Franse woord vir 'tol' ('yoyo') rym. Fournier le Ray kon die Wickersham-familie se naam vervang omdat dit die enigste naam is wat nié in die bronteks as rymwoord gebruik word nie, maar het besluit om dit net so uit die bron- in die doeltteks oor te dra (hoewel sy dit nie so gereeld herhaal soos Geisel nie) en as rymwoord in te span (vb. 153):

Voorbeeld 151

They snatched Horton's clover! They carried it **off**
To a black-bottomed eagle named **Vlad Vlad-i-Koff**
[...]
(Seuss, 1954: n.pag.)

Sautant et bondissant, ils piquèrent la **pâquerette**
Et la donnèrent à un aigle nommé **Bec Béquette**
[...]
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Voorbeeld 152

And, just as he felt he was getting nowhere,
And almost about to give up in despair,
He suddenly burst through a door and that Mayor
Discovered one shirker! Quite hidden **away**
In the **Fairfax Apartments (Apartment 12-J)**
A very small, very small shirker named **Jo-Jo**
Was standing, just standing, and bouncing a **Yo-Yo!**
(Seuss, 1954: n.pag.)

Il allait abandonner, il était désespéré,
Quand soudain il arriva devant une porte fermée.
C'était l'**appartement 12-J**⁵⁶¹, **chez les Martin**,
Et là, il trouva quelqu'un qui ne faisait **rien!**
Un Zou tout riquiqui, qui s'appelait **Jojo**,
Qui, au lieu de faire du bruit, jouait au **yoyo!**
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Voorbeeld 153

"With the help of the **Wickersham Brothers** and dozens
Of **Wickersham Uncles** and **Wickersham Cousins**
And **Wickersham In-Laws**, whose help I've engaged,
You're going to be roped! And you're going to be caged! [...]"
(Seuss, 1954: n.pag.)

"Nous avons appelé les trois frères **Wickersham**,
Et leurs oncles, et leurs cousins, et leurs **femmes**,
Et leurs beaux-frères... Nous leur avons demandé
De t'attraper, de t'attacher, de t'enfermer [...]"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Die piepklein bewoners van die stofspikkeldorp 'Who-ville' is oorspronklik deur Geisel die 'Whos' gedoop omdat dit rym met 'you'. Fournier le Ray het die 'Whos' met 'Zous' vervang en ook in die doelteks as rymwoord ingespan (vb. 154), hoewel die woordspel wat met die gebruik van dié vraende voornaamwoord in die bronteks bewerkstellig word en die interlinguistiese verwysing na die Franse woord vir 'stad' ('ville') onvermydelik in die doelteks verlore gaan (vb. 154 en vb. 155)⁵⁶²:

Voorbeeld 154

"Oh, yes," piped the voice. "We most certainly do...
"I know," called the voice, "I'm too small to be seen
But I'm Mayor of a **town** that is friendly and clean.
Our buildings, to you, would seem terribly small
But to us, who aren't big, they are wonderfully tall.
My **town** is called **Who-ville**, for I am a **Who**
And we **Whos** are all thankful and grateful to you."
(Seuss, 1954: n.pag.)

"Bien sûr, pépia la voix. Nous l'avons, assurément...
Nous sommes si petits que tu ne nous vois pas.
Je suis Maire d'une **ville** tres mignonne et sympa.
Nos maisons te paraissent microscopiques
Mais pour nous, elles sont tou à fait pratiques.
Ma **ville** s'appelle **Zouville**, et moi je suis un **Zou**
Nous te disons Merci d'avoir fait ça pour nous!"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

⁵⁶¹ Indien Fournier le Ray die nommer van die woonstel sou verander, sou Dr. Seuss se illustrasies ook aangepas moes word, aangesien daar 'Apt. 12-J' op die woonsteldeur staan.

⁵⁶² Who-ville is nie die enigste verwysing na die Franse kultuur in *Horton hears a Who!* (1954) nie; Geisel het besluit om die hoogste toring in Who-ville die 'Eiffelberg Tower' te noem (Seuss, 1954: n.pag.). Hoewel Fournier le Ray dit as die 'Tour Zoufel' vertaal het, sal Franssprekende lesers dadelik besef dat dié naam deur Gustave Eiffel se bekende monument geïnspireer is.

Voorbeeld 155⁵⁶³

The Wickersham Brothers came shouting, "What rot!
This elephant's talking to **Whos who** are *not*! [...]"
(Seuss, 1954: n.pag.)

Les singes hurlaient ensemble: "Il dit n'importe quoi!
Cet éléphant parle à des **Zous**. Mais ça n'existe pas! [...]"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Theodor Seuss Geisel het ook in *The Lorax* (1971) 'n fantasiewêreld geskep wat wemel van eienaardige diere, plante en voorwerpe, soos 'Swomee-Swans', 'Truffula Trees', 'Brown Barba-loots' en 'Humming-Fish' (vergelyk figuur 34). Hoewel Philip de Vos kreatief te werk gegaan het om oorspronklike name uit te dink vir die vreemde voorwerpe en fiktiewe fauna en flora in sy Afrikaanse beryming, getiteld *Die Loraks* (1993), val dit op dat hy die meeste verwysings na plekname summier weggelaat het. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met aanwysings wat die 'Once-ler' vir sy familie gee (vb. 156) en die verwysing na 'Lake Erie, wat werklik bestaan (vb. 157):

Voorbeeld 156

I called all my brothers and uncles and aunts
and I said: "Listen here! Here's a wonderful chance
for the whole Once-ler Family to get mighty rich!
Get over here fast! Take the road to **North Nitch**.
Turn left at **Weehawken**. Sharp right at **South Stitch**.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Ek bel al my broers, elke oom, elke tante.
My woorde trek dóer oor die heuwels en rante:
"n Boodskap! 'n Boodskap vir alle Jandories!
Dié boodskap is wonderlik... yslik... histories!
Kom hierheen, kom hierheen! Kom almal gelyk
en binne 'n japtrap is julle skatryk!"
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 29)

Voorbeeld 157

"You're glumping the pond where the Humming-Fish hummed!
No more can they hum, for their gills are all gummed.
So I'm sending them off. Oh, their future is dreary.
They'll walk on their fins and get woefully weary
in search of some water that isn't so smeary.
I hear things are just as bad up in **Lake Erie**."
(Seuss, 1971: n.pag.)

"Geen neurievis neurie... hul neurie is op.
Hul kiewe en mondjies is vuil en verstop.
Na waters wat blink, stuur ek hulle weg.
Hul loop op hul vinne en dís glad nie reg."
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 47)

Dit is wel moontlik dat die bronteks waarop De Vos se vertaling gebaseer is, nie die versreël bevat het waarin daar na 'Lake Erie' verwys word nie, aangesien Theodor Seuss Geisel die verwysing na die besoedelde meer in Ohio in hersiene weergawes van *The Lorax* (1971) weggelaat het: "*When researchers from the Ohio Sea Grant Program wrote to say that Lake*

⁵⁶³ Die 'Whos' en 'Who-ville' verskyn ook in Geisel se versverhaal *How the Grinch stole Christmas* (1957b). In die Franse filmweergawe van dié Dr. Seuss-boek, wat in 2000 verskyn het, is die 'Whos' vertaal as 'Chous' en 'Who-ville' as 'Chouville' (Le Grinch, 2008: 26). Anne-Laure Fournier le Ray, wat ook verantwoordelik was vir die Franse vertaling *Comment le Grinch a volé Noël* (2000), het egter ook in dié vertaling na die piepklein karakters as '**Zous**' verwys, wat eintlik geweldig kreatief is, aangesien dit dieselfde uitgespreek word as Dr. **Seuss**.

Erie had since been cleaned up, Seuss agreed to remove the final line from future editions" (Morgan & Morgan, 1995: 276)⁵⁶⁴. Leon Rousseau het ook die verwysing na 'Lake Erie' weggelaat in sy vertaling (vb. 158), getiteld *Die Loraks* (1973b), maar het wél Seuss se voorbeeld gevolg en klankryke, fiktiewe plekname gebruik in die strofe waarin die 'Once-ler' vir sy familie aanwysings gee (vb. 159). Rousseau het ook van toevoeging as vertaalstrategie gebruik gemaak deur na twee wêreldstede (Kaapstad en Praag) te verwys wat nie in die bronteks genoem word nie (vb. 160):

Voorbeeld 158

"Nee," sê die Loraks, "jou slop en jou glom
laat jy roekeloos pomp waar die neurievis brom.
Verstop is hul kiewe, hul kan nie meer sing nie;
party wil verstik, of hul kan nie meer spring nie.
Ook hulle moet weg, maar my hart pyn hier binne
want 'n vis kry bra seer as hy loop op sy vinne.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Voorbeeld 159

"Kom niggies, kom nefies, kom susters en swaers.
Daar waar julle woon is die geld alte skaars.
Kom help my hier verskaf, kom maak 'n fortuin.
Klim af by **Kromruggies**, draai regs by **Rooiduin**."
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Voorbeeld 160

I went on biggering... selling more Thneeds.
And I biggered my money, which everyone needs.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Van die **Kaap** tot in **Praag** gewaar jy my brodig,
en ek rol in die geld (want dit het *ek* nodig)⁵⁶⁵.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Hoewel Leon Rousseau en Philip De Vos se Afrikaanse berymings die minste soos vertalings lees (vergelyk figuur 34), het albei vertalers ook van fonetiese en informatiewe vertaling gebruik gemaak tydens die vertaling van eie- en plekname, soos die 'Loraks' ('Lorax') wat in die 'Straat van die Vertrokke Loraks' en die 'Straat van die Laaste Loraks' ('Street of the Lifted Lorax') gewoon het (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag. en Seuss, De Vos [vert.], 1993: 1-2). Rousseau en De Vos het ook fiktiewe name met oorspronklike Afrikaanse name vervang, soos die 'Once-ler', wat in die doeltekste vervang is met onderskeidelik 'Kitser' (Rousseau) en 'Jandorie' (De Vos). De Vos het dié karakter se naam as rymwoord ingespan, terwyl Geisel en Rousseau nooit die groen gedroegte se naam gebruik het om eindrym te bewerkstellig nie (vb. 161):

Voorbeeld 161

What was the Lorax?
And why was it there?
And why was it lifted and taken somewhere
from the far-end of town where the Grickle-grass grows?
The old **Once-ler** still lives here.
Ask him. *He* knows.
(Seuss, 1971: n.pag.)

⁵⁶⁴ In sekere onlangse uitgawes van dié versverhaal verskyn die verwysing wél. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met *The one and only Dr. Seuss* (2005), wat drie versverhale bevat, naamlik *The Lorax*, *I had trouble getting to Solla Sollew* en *Did I ever tell you how lucky you are?*

⁵⁶⁵ Vergelyk vb. 216 vir Philip de Vos se vertaling van dié strofe.

Wie was hy nou eintlik,
en wat wou hy hê?
Hier woon die ou **Kitser** –
hy sal my kan sê.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Wie was die Loraks?
Ja, *wie* en ja, *wat*?
En hoekom moes hy dan die hasepad vat?
In die grou Grikkelgras staan die huis van **Jandorie**.
Gaan vra hom, want hy ken die Loraks se **storie**.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 3)

Die ‘Once-ler’, wat vir die naamlose seuntjie vertel hoe anders die wêreld eens op ’n tyd was, se naam sinspeel op die sin wat gewoonlik in Engels gebruik word om sprokies mee te begin, naamlik ‘Once upon a time’. De Vos se naamkeuse is waarskynlik deur Dr. Seuss se illustrasie van die skubberige gedierte geïnspireer (sien vb. 164), aangesien ‘Jandorie’ ’n volksetimologiese naturalisering is van die Britse vis ‘John Dory’. ‘Jandorie’ klink ook baie soos die uitroep van verbasing ‘gedorie!’ en dié versverhaal is juis geskep om jong lesers bietjie skrik te maak sodat hulle beter na die natuur sal omsien. Rousseau het weer besluit om ’n eienaam te gebruik wat beskryf hóé vinnig die geldgierige, ongeduldige ‘Kitser’ woeker en werk om ryk te word en hóé vinnig hy dit wat eens mooi was, vernietig. Laasgenoemde stelling word ondersteun deur die uitdrukking ‘in no time at all’ wat telkens in die bronteks herhaal word en deur Rousseau vertaal is as ‘in ’n kits’ (vb. 162 en vb. 163)⁵⁶⁶:

Voorbeeld 162

In no time at all, I had built a small shop.
Then I chopped down a Truffula Tree with one chop.
(Seuss, 1971: n.pag.)

In ’n kits span ek uit, in my hart is ’n liedjie.
Ek spring aan die werk en ek bou ’n fabriekie.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Voorbeeld 163

“I’m busy,” I told him.
“Shut up, if you please.”
I rushed ’cross the room, and **in no time at all**,
built a radio-phone. I put in a quick call.
(Seuss, 1971: n.pag.)

“My tyd is te kosbaar
vir kêrels soos jy.
Ek het baie te doen –
daar’s ’n stryd om te stry!”
In ’n kits fabriseer ek ’n radiofoon,
en ek bel my familie wat oral rond woon.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

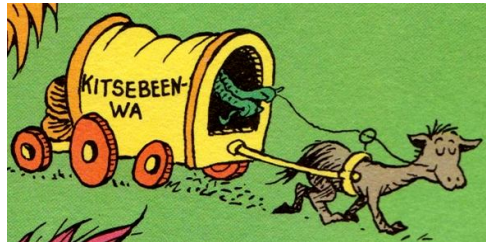
Die vertalers kon egter die ‘Once-ler’ se naam met enigiets in hulle doeltekste vervang, aangesien sy naam en Dr. Seuss se illustrasies niks omtrent sy fisieke voorkoms of geaardheid onthul nie; al wat mens sien, is die gulsige karakter se skubberige groen arms en reptielagtige geel ogies (vb. 164.):

⁵⁶⁶ Die woordspel wat deur middel van dié eienaam bewerkstellig word, word verder beklemtoon deur die kennisgewingbord wat op die Kitser se fabriek verskyn (sien vb. 204): “Koop by die **Kitser**: **Kitskopies** by die **kitswinkel**” (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

Voorbeeld 164



Dr. Seuss-illustrasie in Rousseau en De vos se vertalings
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag. en Seuss, De Vos[vert.], 1993: 9)



Dr. Seuss-illustrasie in Rousseau se vertaling⁵⁶⁷
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)



Dr. Seuss-illustrasie in De Vos se vertaling
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 9 & 12)

Aangesien die Once-ler se naam op sy huis, sy fabriek en sy perdewa verskyn, moes die illustrasies in die Afrikaanse doeltteks gemanipuleer word sodat dit die 'nuwe' name uitbeeld (sien vb. 164). Dieselfde geld vir die naambord 'Street of the Lifted Lorax' wat vervang is met 'Straat van die Vertrokke Loraks' (Rousseau) en 'Straat van die Laaste Loraks' (De Vos), die 'Thneeds'-advertensie wat op die hebsugtige karakter se fabriek verskyn en vervang is met 'Brodigs' (Rousseau) en Bruime (De Vos), en die 'Pipehouse' wat vervang is met 'Pomphuis' (Rousseau) en 'Pyphuis' (De Vos). Die Dr. Seuss-illustrasies is in sekere vertalings deur die uitgewers gemanipuleer sodat die teks in die illustrasies met die onderskeie doelttekste ooreenstem (vb. 165 -167), soos die woord ('burp') wat heeltemal weggelaat is in Marié

⁵⁶⁷ Interessant genoeg het Rousseau selfs in dié geval daarin geslaag om Seuss se illustrasie te 'verafrikaanseer'; 'Kitsebeenwa' sinspeel op die woord 'kakebeenwa', wat na 'n Voortrekkerwa verwys: "the trekker wagon had three separate parts: the chassis (onderstel), the bottom boards (buikplanke) and the body which consisted of the wagon-sides and the hooped tent-cover. Because it was shaped rather like a jawbone of a horse or an ox, the wagon was known as a kakebeenwa" (Fick, 2005: 35).

Heese se vertaling *Willie die skillie* (1989)⁵⁶⁸, die straatname in Lize Kampman se vertaling *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991) en die Once-ler se woning, wa en werkplek in Leon Rousseau en Philip de Vos se berymings *Die Loraks* (1973b en 1993):

Voorbeeld 165



Dr. Seuss-illustrasie in bronteks
(Seuss, 1950: n.pag.)



Dr. Seuss-illustrasie in doelteks
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Voorbeeld 166



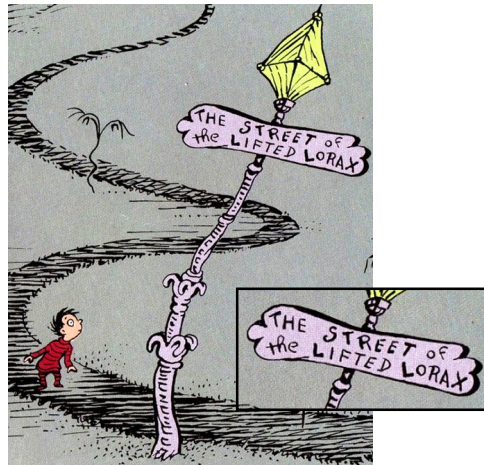
Dr. Seuss-illustrasie in bronteks
(Seuss, 1937: n.pag.)



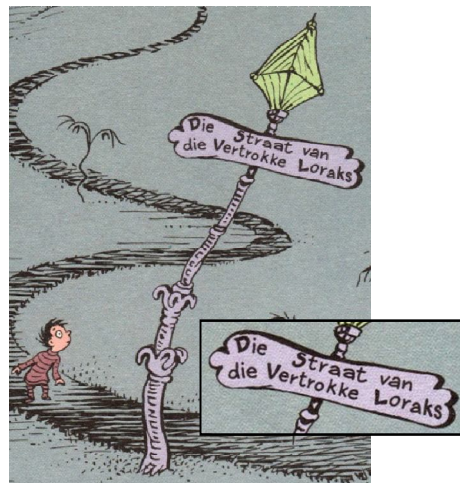
Dr. Seuss-illustrasie in doelteks
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

⁵⁶⁸ In teenstelling met Mack in *Yertle the turtle* (1958b), is Freek, die doodgewone skilpadjie in *Willie die skillie* (1989) meer beskaafd; hy 'burp' nie soos Mack nie, maar 'breek 'n wind op' (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.). Die woord 'burp' vorm vandag deel van Amerikaanse omgangstaal, maar is vir eerste keer deur Geisel in 'n kinderboek gebruik en het groot kontroversie veroorsaak (Kanter, 1991: 200). Ongelukkig gaan die meeste van die oorspronklike vermaaklikheidswaarde van die bronteks in die doelteks verlore omdat die Afrikaans 'n wind opbreek' baie beleefd klink (vergelyk vb. 222). Dit is nie die enigste geval waar Theodor Seuss Geisel vir die eerste keer 'n woord wat ongehoord / onbekend is in sy versverhale gebruik het nie. In *If I ran the Zoo* (1950), wat in dieselfde jaar as Dr. Seuss se versverhaal oor die waterskilpaaie verskyn het, het Dr. Seuss byvoorbeeld gebruik gemaak van die woord 'nerd' wat bitter vinnig deur die jong lesers opgeraap is om as belediging gebruik te word, hoewel dit nie as a belediging in die versverhaal bedoel is nie: "When Dr. Seuss in 1950 first used the word 'nerd' in *If I ran the Zoo*, the relationship between 'nerd' and what it referred to was arbitrary. As a matter of fact, if he had not provided illustrations with his story we would have a hard time figuring out what to make of 'nerd' (Bertens, 2008: 44).

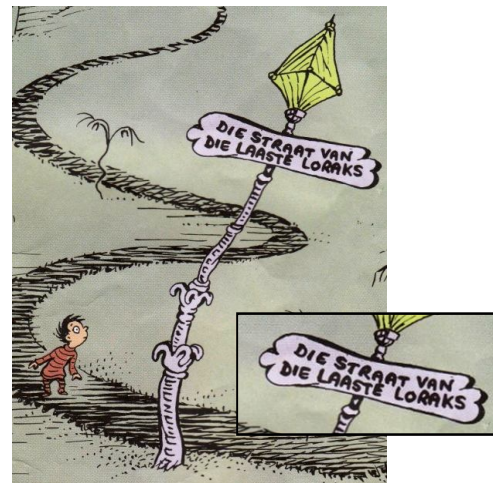
Voorbeeld 167



Dr. Seuss-illustrasie in bronteks
(Seuss, 1971: n.pag.)



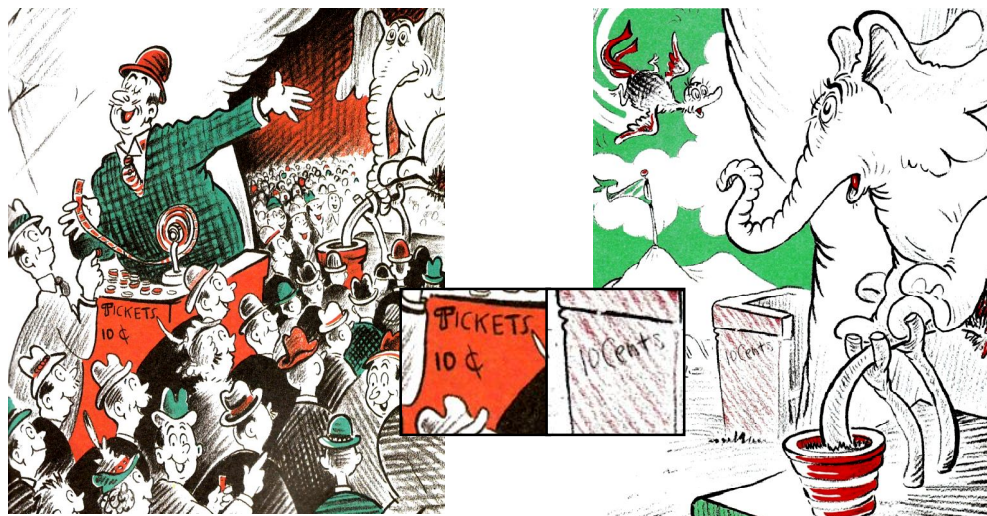
Dr. Seuss-illustrasie in Rousseau se vertaling
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)



Dr. Seuss-illustrasie in De Vos se vertaling
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 1)

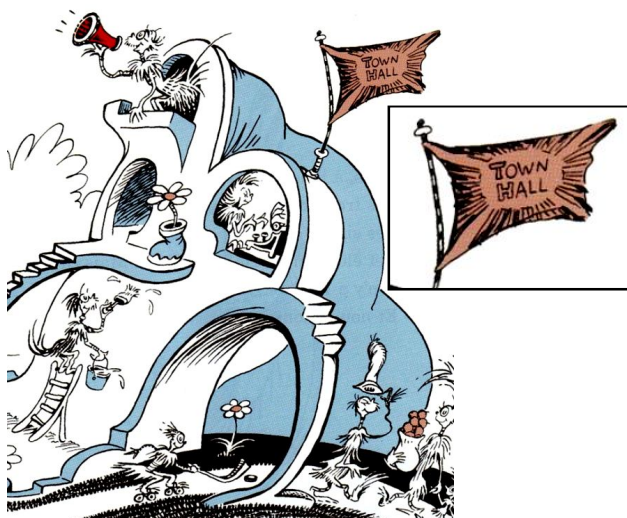
Die geskrewe teks in Dr. Seuss se illustrasies is egter nie altyd gemanipuleer sodat dit met die vertalings ooreenkom nie. Byvoorbeeld, in Jean Vallier se Franse vertaling *Le chat au chapeau* (1967a) se oorspronklike illustrasies staan daar 'Thing 1' en 'Thing 2' op die kat se handlangers se rooi pakke. Hoewel dit sin maak dat die illustrasies in Vallier se vertaling nie aangepas is nie omdat die doelteks van die Engelse bronteks vergesel word, is dit vreemd dat die illustrasies in Marié Heese se vertaling *Herrie broei die eier uit* (1990a) en Anne-Laure Fournier le Ray se vertaling *Horton entend un Zou!* (2009b) nie geredigeer is nie en steeds Engelse woorde bevat. Byvoorbeeld, in Heese se vertaling, wat veronderstel is om in Suid-Afrika af te speel (sien vb. 143 - vb. 145), verskyn verwysings na Amerikaanse geldeenheide (vb. 168) en in Fournier le Ray se vertaling wapper 'n vlag in Zouville waarop 'Town Hall' staan (vb. 169):

Voorbeeld 168



Dr. Seuss-illustrasie in bron- en doeltteks
(Seuss, 1940: n.pag en Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Voorbeeld 169



Dr. Seuss-illustrasie in bron- en doeltteks
(Seuss, 1954: n.pag en Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Dit is nutteloos om vertalings te skep wat soos oorspronklike tekste lees en wat veronderstel is om as selfstandige tekste in die doelsisteem te funksioneer indien die illustrasies in dié doelttekste verrai dat dit eintlik vertalings is. Laasgenoemde is veral die geval met prentboeke, aangesien jong lesers dikwels meer aandag aan die illustrasies as die teks skenk en dadelik sal agterkom dat iets nie pluis is nie⁵⁶⁹. Byvoorbeeld, die feit dat Marié Heese se vertaling *Herrie broei die eier uit* (1990a) in Suid-Afrika afspeel maar steeds

⁵⁶⁹ Aangesien die redigering van illustrasies gewoonlik koste-implikasies het en uitgewers gewoonlik besluit of die visuele teks enige aanpassings noodsaak, behoort uitgewers (inisieerders) in die gedetailleerde opdrag wat aan die vertaler voorsien word (vergelyk 3.3.1.), te stipuleer of dit enigsins moontlik sal wees om die geskrewe teks in die illustrasies te wysig. Laasgenoemde kan vertalers se taak vergemaklik omdat hulle vooraf sal weet of hulle elemente wat in sowel die visuele as verbale teks voorkom, kan verander, al dan nie.

verwysings in die illustrasies bevat na Engelse woorde en die Amerikaanse geldeenhede, kan jong doeltekslesers onnodig verwar en van die doelteks vervreem. Die vertaling van prenteboeke bied dus 'n besondere uitdaging aan vertalers, aangesien hulle deurentyd bewus moet wees van dié visuele leidrade. In die volgende onderafdeling word dit duidelik in watter mate Dr. Seuss se illustrasies die onderskeie Franse en Afrikaanse vertalers se besluite rakende die vertaling van kultuurgebonde elemente beïnvloed het (5.5.).

5.5. Interkulturele vertaalprobleme

Hoewel die verbale teks in prenteboeke gewoonlik beperk word, weerspieël dié genre, soos enige teks, die kultuur waarin dit tot stand gekom het se gebruike, norme en konvensies van verbale en nieverbale gedrag (Nord, 1997: 66) en voorsien dit jong lesers van leidrade oor 'n spesifieke kultuur se leef- en denkwyse: *“Picturebooks can be read (and looked at) as reflective of the culture and history from which they’ve emerged”* (Pantaleo, 2008: 10). Geisel se eerste prenteboek het juis opspraak verwek omdat dit, in teenstelling met ander prenteboeke wat tydens die era in die VSA gepubliseer is, nié didakties van aard was nie. Dit is ook belangrik om in ag te neem dat sy opspraakwekkende kunsstyl deur kontemporêre kunsbewegings en sy loopbaan as spotprentkunstenaar beïnvloed is⁵⁷⁰:

[...] Seuss's illustrations resembled impressionist and surrealist paintings that had become legitimate artistic styles in the United States during the decade or so prior to the publication of his first children's book. [His] style integrated elements associated with the cartoons and parodies popular during the twenties and thirties. After all, he began his artistic career as a satirist and cartoonist, beginning with his work for his Dartmouth College humor magazine, the *Jack-o-lantern*, and later for several magazines including *Judge*, *Life*, and *Liberty Magazine*. It would've been natural for him to retain those features of parodies that kept readers' attention – for example, mocking people by imitating their mannerisms in a humorous fashion (Tunstall, 2011: 226).

In kinder- en jeugliteratuur is sommige van die kulturele leidrade, o.a. eie- en plekname, fauna en flora, eetgewoontes, metafore en beeldspraak, ooglopend terwyl ander, soos ideologieë, gewoonlik meer subtiel is (McCallum & Stephens, 2011: 360). Ideologie, wat deur Ruth McCallum en John Stephens gedefinieer word as *“a system of beliefs which a society shares and uses to make sense of the world”* (McCallum & Stephens, 2011: 360), speel volgens Perry Nodelman (2005) veral 'n belangrike rol in prenteboeke: *“[...] the intended audience of picture books is by definition inexperienced – in need of learning how to think about their world, how to see and understand themselves and others. Consequently, picture books are a significant means by which we integrate young children into the ideology of our*

⁵⁷⁰ Volgens Philip Nel (2004) kan Geisel se kunsstyl in drie fases verdeel word, naamlik die (1) vroeë, (2) klassieke en (3) laat fase: *“The early Seussian style, exemplified by the early magazine cartoons and by And to think that I saw it on Mulberry Street, has a controlled, restrained sense of line. [...] The classic Seussian style developed gradually in the works after Mulberry Street, starting with Horton hatches the egg, continuing through the wartime cartoons, McElligot's pool and Bartholomew and the Oobleck. This style, which we most associate with Dr. Seuss, reaches fruition in If I ran the zoo, and flourishes up through the books of the early 1970s. [...] Finally, the later Seussian style is best characterized as uneven, in the senses both of irregular quality and of a bumpier line. [...] One characteristic of all works from the mid-1970s until 1990 is a shakier, even jumpier line – largely attributable to the health problems that accompany any aging”* (Nel, 2004: 71-72).

culture” (Nodelman, 2005: 131). ’n Groot aantal skrywers het deur die loop van die eeue misbruik gemaak van dié genre om hulle persoonlike ideologie en/of diskriminerende geloofsoortuigings te bevorder, maar die regulering van dié genre is deesdae besonder streng en uitgewers waak daarteen om tekste te publiseer wat stereotipering en/of diskriminasie bevorder. Prentebouke het dus met die loop van jare verander soos die drukkerskuns⁵⁷¹ en die leserspubliek se smaak ontwikkel het en weerspieël, soos alle kinder- en jeugliteratuur, die samelewing se hoofstrominge in ’n gegewe konteks. Vergelyk byvoorbeeld die blatante seksisme en stereotipiese uitbeelding van etniese groepe in sekere prentebouke, o.a. Helen Bannerman se *The story of the little black Sambo* (1899), Elwira Bauer se *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jüd auf seinem Eid* (1936) en Whitney Darrow se *I’m glad I’m a boy! I’m glad I’m a girl!* (1970), met die bevordering van diversiteit wat sedert die tagtigerjare in dié genre waargeneem word, o.a. in Babette Cole se *Princess Smartypants* (1986), Lesléa Newman se *Heather has two mommies* (1989) en Linda de Haan en Stern Nijland se *King & King* (2002), Sheila Hamanaka se *All the colors of the earth* (1994) en Mem Fox se *Whoever you are* (1997).

Theodor Seuss Geisel moes later in sy loopbaan sekere van sy ouer illustrasies op aandrang van die publiek en sy uitgewer hersien (vb. 180), aangesien hy, soos die meeste skrywers van kinder- en jeugliteratuur van dié era, etniese groepe op ’n stereotipiese wyse uitgebeeld het⁵⁷²: “*Comic books for children as well as picture books show the inhabitants of Pacific islands as black-skinned, fuzzy haired, thick-lipped people wearing shaggy front shirts and shaggy anklets, and often a bone in their hair*” (Lees, 1980: 56). Interessant genoeg het Geisel nie die inwoners van die fiktiewe Afrika-eiland Yerka in *If I ran the zoo* (1950) verander nie en word hulle steeds as kannibaalagtige karakters uitgebeeld (vb. 170):

⁵⁷¹ Die kleurvolle, glans-prentebouke wat vandag op die mark is, is byvoorbeeld ’n relatief nuwe verskynsel in die kinder- en jeugliteratuursisteem: “*When words and pictures were first combined in illuminated manuscripts, only a few reproductions of such treasures could be made. To produce hundreds and thousands of copies of a book required a series of interrelated interventions only developed over the last 150 years*” (Kuskin, 1980: 217).

⁵⁷² Theodor Seuss Geisel het egter ook multikulturalisme bevorder in sy prentboek *Come over to my house* (1966), wat onder die skuilnaam Theo. LeSieg vir Random House se afdeling vir beginnerleesboekies geskryf is. Dié versverhaal wys dat dit nie saak maak of ’n mens in ’n paleis of ’n plakkerskamp bly nie, dat elke huis eintlik eenders is as iemand jou eers binnenooi: “*Every house in the world has a ceiling a floor. / But the ones you’ll like best have a wide-open door. / Some houses are rich, full of silver and gold. / And some are quite poor, sort of empty and old. / Some houses are marble and some are just tin. / But they’re all, all alike when a friend asks you in*” (LeSieg, 1966: n.pag.).

Voorbeeld 170



Dr. Seuss-illustrasie in *If I ran the zoo* (1950)
(Seuss, 1950: n.pag.)

Daar bestaan geen twyfel dat dié skrywer in sekere gevalle sy versverhale gebruik het om hom uit te spreek oor ernstige sosiale en politieke kwessies nie (sien 5.3.). Nietemin kan sy werk nie as dogmaties gedefinieer word nie omdat dit nie jong lesers indoktrineer nie, maar eerder inspireer om hulleself sowel as hulle omgewing te verbeter. Verder word jong lesers, wat oudergewoonte gekant is teen prekerige boeke, nie vervreem van Dr. Seuss-tekste nie omdat die vermaaklikheidswaarde van die versverhale altyd die opvoedkundige waarde oortref. Theodor Seuss Geisel waarsku egter dat die vermaaklikheidswaarde van sy kinderboeke nie ondermyn moet word nie: *"Nonsense wakes up the brain cells. And it helps develop a sense of humor, which is awfully important in this day and age. Humor has a tremendous place in this sordid world. It's more than just a matter of laughing. If you can see things out of whack, then you can see how things can be in whack"* (TSG, in Nel, 2004: 38). Dit is ook noemenswaardig dat Geisel se persoonlike én politieke geloofsoortuigings steeds relevant is omdat dit nie net van toepassing is op 'n bepaalde kultuur nie, maar op die mensdom en belangrike, tydlose boodskappe bevat. Byvoorbeeld, sedert die verskyning van *Yertle the turtle* (1958b), wat op Adolf Hitler gebaseer is, het menige diktator aan bewind gekom en het sekeres, soos Saddam Hussein en Moammar Gadaffi, nes Yertle, hard geval:

"I couldn't draw Hitler as a turtle," Geisel says, now hunched over the same drawing board, making pencil scribbles of the original Yertle the Turtle drawings as he remembers them.
"So I drew him as Kind What-ever-his-name-was, King" (scribble) "of the Pond." (Scribble.)
"He wanted to be king as far as he could see. So he kept piling them up. He conquered Central Europe and France, and there it was." (Scribble.)
"Then I had this great pileup, and I said, 'How do you get rid of this imposter?'"
"Believe it or not, I said, 'The voice of the people.' I said, 'Well, I'll just simply have the guy at the bottom burp'" (TSG, in Gorney, 1979: 83-84).

Die ideologie in Dr. Seuss se versverhale skep dus nie probleme tydens die vertaalproses nie, aangesien dit vandag nog van toepassing is op die menslike samelewing; hedendaagse kinders behoort ook te leer om nie magsugtig te wees nie (*Yertle the turtle*, 1958b), om nie teen ander te diskrimineer nie (*Horton hears a Who!*, 1954) en om beter na die natuur om te sien (*The Lorax*, 1971). Die vertaling van die ooglopende kulturele elemente (fauna en flora, voertuie, beroepe, ens.) in die Dr. Seuss-versverhale is egter meer ingewikkeld. Die vertaling van kultuurgebonde elemente in prenteboeke verskil in 'n groot mate van ander kinder- en jeugliteratuur. Terwyl vertalers van kinder- en jeugliteratuur vooraf (gewoonlik in samewerking met uitgewers) besluit watter elemente uit die bron- in die doeltteks oorgedra word en watter elemente moontlike aanpassing na die doelsisteem (domestikering) vereis, kan vertalers van prenteboeke net die kultuurgebonde elemente in die verbale teks domestikeer indien dit nie in die visuele teks (illustrasies) uitgebeeld word nie: *"While domesticating, translators need to pay special attention to the visual"* (Oittinen, 2008: 12). Byvoorbeeld, indien die bronteks in die VSA afspeel en dit illustrasies van Amerikaanse bakens bevat (bv. die Vryheidsbeeld), kan die vertaler onmoontlik die teks domestikeer sodat dit in 'n ander land (bv. Suid-Afrika) afspeel sonder om die doelttekslesers te vervreem: *"When choosing picture books for translation, it is the story told by both the words and the images that counts: if either of them seems too culture-specific to the target-language publisher or assumed audience, the book will not be chosen"* (Oittinen, 2003: 133). Tog is dit presies wat Marié Heese in *Herrie broei die eier uit* (1990a) doen (vb. 171). Heese het byvoorbeeld besluit om die doeltteks heeltemal te domestikeer sodat dit in Suid-Afrika afspeel, maar sy het nie Dr. Seuss se oorspronklike illustrasies in ag geneem nie. Hoewel die doeltteks veronderstel is om die doelsisteem te weerspieël, bevat dit kultuurgebonde elemente wat eie is aan die Amerikaanse sisteem. Byvoorbeeld, wanneer die jagters se skip die "Kaapstadse hawe" haal, word die olifant aan 'n sirkus verkoop wat regoor Suid-Afrika toer, maar in Dr. Seuss se illustrasie sien mens duidelik dat die sirkuseienaar die jagters met Amerikaanse dollar betaal⁵⁷³.

⁵⁷³ Hoewel die illustrasies in Philip de Vos se vertaling *Die Loraks* (1993) gemanipuleer is om by die Afrikaanse doeltteks te pas, verskyn daar ook 'n illustrasie met 'n Amerikaanse geldnoot in dié teks (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 26). Die illustrasie in Leon Rousseau se vertaling *Die Loraks* (1973b) is egter aangepas; die dollarteken op die geldnoot is met 'n randteken vervang (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.). Rousseau het ook 'n verwysing tot die Suid-Afrikaanse geldeenheid tot sy vertaling gevoeg. In *The Lorax* (1971) verkoop die Once-ler een van sy produkte vir 'three ninety-eight' (Seuss, 1971: n.pag.); dié verwysing is in Rousseau se vertaling vervang met 'drie rand twaalf': *"Die vent steek sy hand baie diep in sy sak / en betaal drie rand twaalf vir die brodige pak"* (Seuss, Rousseau, 1973b: n.pag.). De Vos het die bedrag verander omdat hy die bedrag as rymwoord wou inspan, maar verwys nie 'n 'n spesifieke geldeenheid nie: *"Die Bruim is te lieflik, en wragtig te pragtig. / Ek koop hom met liefde vir ag-ag-en-tagtig"* (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 26). Aangesien die Suid-Afrikaanse sisteem nie meer van 1c en 2c gebruik maak nie, sal dit interessant wees om te sien of Rousseau se doeltteks aangepas sal word in die heruitgawe, wat eersdaags by Human & Rousseau verskyn.

Voorbeeld 171



Dr. Seuss-illustrasie in *Herrie broei die eier uit* (1990a)
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Vertalers van prentboeke het egter meer vryheid wat betref die vertaling van kultuurgebonde linguistiese elemente soos beeldspraak en metafore, aangesien dié elemente, wat as visuele leidrade vir jong lesers dien (sien 3.3.2.3.2.5.), gewoonlik tot die verbale teks beperk word en nie in die illustrasies uitgebeeld word nie. Die vertaling van kultuurgebonde elemente in Dr. Seuss se versverhale kan dus in twee kategorieë onderverdeel word, naamlik dié wat in sowel die visuele as die verbale teks voorkom (5.5.1.) en dié wat slegs tot die verbale teks beperk word (5.5.2.)⁵⁷⁴.

5.5.1. Prente praat

Hoewel daar enkele kultuurgebonde elemente in die onderskeie Seuss-versverhale verskyn, is dit belangrik om te onthou dat die meeste van dié prentboeke eintlik fantasieversverhale is, of ten minste fantasie- en/of eksotiese elemente bevat, en dus wemel van verwysings na elemente wat jong Amerikaanse lesers as volksvreemd sal beskou. In sommige gevalle is dié volksvreemde verskynsels fragmente van Theodor Seuss Geisel se verbeelding⁵⁷⁵, soos die piepklein karaktertjies in *Horton hears a Who!* (1954), die groen eetgoed in *Green eggs and ham* (1960) en die vreemde fauna, flora en voorwerpe in *The Lorax* (1971). Soms is dit egter net verskynsels wat nie normaalweg in die VSA voorkom nie en spesifiek gebruik word om 'n eksotiese element aan die brontekste te verleen, soos die verskillende kultuurgebonde dierekarakters wat in sekere Dr. Seuss-versverhale voorkom, o.a. bosapies, sebras, olifante,

⁵⁷⁴ Hoewel die beeldspraak en vergelykings in die Dr. Seuss-vertalings ook as linguistiese vertaalprobleme geklassifiseer kan word, word dié kategorie vertaalprobleme vir die doel van dié studie beperk tot die register en geleentheidswoorde in Geisel se versverhale.

⁵⁷⁵ Volgens Philip Nel getuig die vreemde skepsels waarmee Geisel vorendag gekom het van sy vernuf as bogversdigter: "The quantity and variety of new creatures demonstrate that, in terms of inventiveness, Dr. Seuss is heir to Edward Lear. All nonsense writers invent fantastic animals [...]" (Nel, 2004: 23). Jonathan Cott het reeds in 1983 'n vergelyking getref tussen Edward Lear en Theodor Seuss Geisel: "[...] more than any other children's book artist – except perhaps for Edward Lear [...] – Dr. Seuss has created the most extraordinary variety of indigenously named, fantastical looking animals" (Cott, 1983: 11). Dit is juis dié vreemde flora, fauna en voorwerpe in Geisel se versverhale wat aanleiding gegee het tot sy eksperimentele taalgebruik. Vertalers het aansienlik meer vryheid tydens die vertaling van dié fantasie-elemente, aangesien hulle (met die visuele teks in gedagte) die voorwerpe en gedroegies in die doeltaal kan herdoop en nuwe name kan uitdink (sien 5.5.).

kangaroos en kameelperde. Enersyds kan vertalers nie dié elemente in die verbale teks domestikeer nie, aangesien dit ook in die visuele teks (illusterasies) uitgebeeld word. Andersyds behoort vertalers ook nie dié elemente te domestikeer nie, aangesien dit bydra tot die eksotiese karakter en vermaaklikheidswaarde van die tekste⁵⁷⁶.

Die enigste uitsondering waar vertalers, veral dié wat daarna streef om doelt tekste te skep wat as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer, wél kultuurgebonde elemente moet domestikeer om te verhoed dat doelt ekslesers van die tekste vervreem word, blyk die vertaling van eie- en plekname (5.4.4.) en geld- en maateenhede te wees. Byvoorbeeld, jong Afrikaanse kinders sal dadelik besef dat hulle met vertalings en nié met outentieke tekste te make het nie indien die doelt tekste verwysings bevat na kultuurgebonde geldeenhede ('dollar' en 'pennies') en mate ('myl' en 'voet'). Die Seuss-vertalers het een van twee strategieë gebruik tydens die vertaling van kultuurgebonde geldeenhede en mate, naamlik omissie en/of domestikering. Byvoorbeeld, Leon Rousseau het omissie as vertaalstrategie gebruik in sy vertaling *Die kat kom weer* (1972a) deur die verwysing na 'dollar' weg te laat (vb. 172)⁵⁷⁷. In *Die Loraks* (1973b) het Rousseau domestikering as vertaalstrategie toegepas deur 'vyftien pennies' met 'sente' en 'n 'daler' te vervang⁵⁷⁸, terwyl Philip de Vos in sy vertaling dié kultuurgebonde verwysing met 'tien sent' vervang het (vb. 173). Anne-Laure Fournier le Ray en Marié Heese het in hulle vertalings *Horton entend un Zou!* (2009b) en *Willie die Skillie* (1989) die verwysings na 'myl' uit die doelt tekste verwyder (vb. 174 en vb. 175), terwyl Lize Kampman in haar vertaling *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991) die verwysing na 'voet' met die Suid-Afrikaanse lengtemaat 'meter' vervang het (vb. 176)⁵⁷⁹.

Voorbeeld 172

Whose shoes did he use?
I looked and saw whose!
And I said to the cat,
"This is very bad news.
Now the spot is all over Dad's \$10 shoes!
(Seuss, 1958: n.pag.)

Ons kyk na die kat
en voel lus om te huil,
want Pa se duur skoene
word smerig en vuil.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 23)

⁵⁷⁶ Die gebruik van Afrika-diere lei daartoe dat die eksotiese waarde van die Afrikaanse doelt tekste outomaties afgeskaal word omdat dié diere deel vorm van die jong doelgehoor se verwysingsraamwerk.

⁵⁷⁷ In HarperCollins se Britse uitgawe van *The cat in the hat comes back* (1958a) wat vir die eerste keer in 1961 verskyn het, is die verwysing na Amerikaanse dollars vervang met Britse pond: "This is very bad news. / Now the spot is all over Dad's £7 shoes!" (Seuss, 2011: n.pag.). In die Britse uitgawe van *Dr. Seuss's ABC* (2003) wat vir die eerste keer in 1964 verskyn het, is die Amerikaanse spelling van 'pajamas' ook gedomestikeer en vervang met die Britse spelling 'pyjamas' (2003, 1963: 38). Dr. Seuss se versverhale het egter nooit dieselfde sukses in Engeland as in die VSA behaal nie (Kahn, 1960: 25), aangesien dit té Amerikaans is: "Seuss's characters do not speak English. They speak American and they speak it with great gusto, often announcing their enthusiasm with a generous helping of exclamation marks" (Nel, 2004: 10).

⁵⁷⁸ Hoewel Rousseau die teks verafrikaaniseer het deur na die Suid-Afrikaanse riksdalder te verwys, is dit nie vanselfsprekend dat doelt ekslesers kennis sal dra van dié argaïese muntstuk ter waarde van vyftien sent nie.

⁵⁷⁹ Marié Heese het egter die verwysing na die Amerikaanse lengtemaat 'voet' behou in haar vertaling *Herrie broei die eier uit* (1990a): "Up over mountains ten thousand feet high" (Seuss, 1940: n.pag.) is deur Heese vertaal as "Hulle trek oor die berge se duisendvoet rug!" (Seuss, Heese, 1990a: n.pag.). Hoewel die jong doelt ekslesers sal besef dat die berge waaroor Horton en die jagters reis hoog is, kan hulle van die doelt eks vervreem word omdat dié lengtemaat nie meer in Suid-Afrika gebruik word nie.

Voorbeeld 173

On the end of a rope
he lets down a tin pail
and you have to toss in **fifteen pence**
and a nail
and the shell of a great-great-great
grandfather snail.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Niks vir niks, glo die Klitser,
en min vir 'n **daler**.
Sy storie vertel hy
net aan 'n betaler.
Dus: as hy sy emmer
van bo af laat sak,
staan reg met jou **sente**,
'n spyker, 'n slak.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

'n Tou met 'n emmer
laat sak hy na onder
en vra dan betaling:
Ja, iets héél besonder:
'n spyker, **tien sent** en 'n Timboektoe-slak
vir daardie blikemmer wat ondertoe sak.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: n.pag.)

Voorbeeld 174

He let that small clover drop somewhere inside
Of a great patch of clovers a hundred **miles** wide!
(Seuss, 1954: n.pag.)

Il lâcha la pâquerette au-dessus d'un champ...
... d'un champ de pâquerettes, évidemment!
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Voorbeeld 175

And then Yertle climbed up. He sat down on the pile.
What a wonderful view! He could see 'most a **mile**!
(Seuss, 1950: n.pag.)

En ou Willie klim op en daar sit hy – heel bo!
Tóé kon hy ver sien – dit moet julle glo!
(Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.)

Then Yertle the Turtle was perched up so high,
He could see **forty miles** from his throne in the sky!
(Seuss, 1950: n.pag.)

Toe was Willie die Skille so hoog op 'n rug
hy kon baie ver sien van sy troon in die lug.
(Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.)

Voorbeeld 176

A **ten-foot** beard that needs a comb...
No time for more, I'm almost home.
(Seuss, 1937: n.pag.)

'n Baard so lank as 'n **tienmeter-huis**...
Maar dis nou al, ek is amper **tuis**.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Theodor Seuss Geisel se eerste versverhaal *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) is waarskynlik die Dr. Seuss-versverhaal wat die meeste kultuurgebonde elemente bevat, soos tipies Amerikaanse eie- en plekname (sien 5.4.4.), Springfield se beroemde rooi 'Indiaan-motorfietse'⁵⁸⁰, takbokke, sleë en die rooi, wit en blou vlage wat die burgemeester en sy raadslede rondwaai. Tog is dit opvallend dat dié versverhaal meer eksotiese en/of fantasie-elemente as kultuurgebonde elemente bevat, soos sebras, koetse, kameelperde, Rajahs wat op blou olifante ry en Chinese wat met stokkies eet. Geisel het jong Amerikaanse lesers dus doelbewus aan die vreemde blootgestel⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ Die rooi 'Indiaan-motorfietse' ('Indian motorcycles') wat in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) se illustrasies pronk (sien vb. 179), is in Springfield, Massachusetts vervaardig en was die eerste Amerikaanse motorfietse (Nel, 2004: 82).

⁵⁸¹ Die volksvreemde elemente raak al hoe eksotieser soos Marco vrye teuels gee aan sy verbeelding.

Ironies genoeg vorm die meeste van die volksvreemde, eksotiese elemente in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) deel van jong Afrikaanssprekende lesers se verwysingsraamwerk (o.a. olifante, sebras en kameelperde). Indien die doeltteks dus, soos die bronteks, jong lesers aan die 'vreemde' wil blootstel, beteken dit dat Kampman nie die oorspronklike kultuurgebonde elemente behoort te domestikeer nie, aangesien dié elemente juis die eksotiese in die doeltteks verteenwoordig⁵⁸². Laasgenoemde is dan ook die geval. Met uitsondering van die eie- en plekname wat gedomestikeer is om dieselfde ritmiese, rymende funksie as die bronteks te bewerkstellig (vergelyk figuur 28 en vb. 147 – vb. 148) en die enkele verwysing na die Amerikaanse lengtemaat 'voet' ('foot') wat met die Suid-Afrikaanse lengtemaat 'meter' vervang is (sien vb. 176), het Kampman die oorspronklike kultuurgebonde elemente uit die bronteks in die Afrikaanse doeltteks oorgedra. Die enigste verandering wat wél deur die vertaler aan die kultuurgebonde elemente aangebring is (vb. 177), is die toevoeging van die titel 'Meneer' Burgemeester, die beskrywing van die 'kisklere' wat die raadslede dra en die volgorde van die vlagkleure (blou, wit en rooi i.p.v. rooi, wit en blou). Kampman het besluit om 'Mayor' met 'Meneer Burgemeester' te vertaal omdat dit haar in staat gestel het om 'n soortgelyke ritme in die doeltteks as in die bronteks te bewerkstellig en moes die raadslede beskryf, omdat sy nie die versreël "*The Mayor is there*" kon herhaal soos wat Geisel in die bronteks gemaak het nie, aangesien dit haar keuse van rymwoorde drasties sou beperk en die metrum van die doeltteks negatief sou beïnvloed. Laasgenoemde verduidelik ook waarom sy besluit het om die volgorde van die vlagkleure te verander; indien sy die oorspronklike volgorde van die kleure sou behou, sou sy vorendag moes kom met 'n woord wat rym met 'blou'. Kampman het wel in haar strewe om getrou te bly aan die ritme en die rymskema van die bronteks enkele woorde gebruik wat jong lesers van die teks kan vervreem omdat hulle dit as oudmodies kan beskou (sien 5.6.), soos 'kisklere' en 'getooi', maar het daarvoor gekompenseer deur nie die argaïese term 'Aldermen' direk te vertaal as 'raadshere' nie, maar dit eerder met die informeler woord 'raadslede' te vervang:

Voorbeeld 177

The **Mayor** is there
And he thinks it is grand
And he raises his hat
As they dash by the stand.

The **Mayor** is there
And the **Aldermen** too,
All waving big banners
Of **red, white and blue**.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Meneer Burgemeester
Lig vriendelik sy hoed
En hulle vlieg hom verby
Met 'n yslike spoed.

Die **raadslede** staan weerskant
In kisklere getooi.
Hulle almal waai vlae
Van **blou, wit en rooi**.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

⁵⁸² Aangesien Kampman die doeltekslesers aan 'vreemde' elemente wou blootstel, kan mens argumenteer dat sy ook die kultuurgebonde mate 'voet' in haar doeltteks kon gebruik. Indien sy egter die versreël "*n Baard so lank as 'n tienmeter-huis*" sou vervang (sien vb. 176) met "*n Baard so lank as 'n tien-voet huis*", sou die ritme van die bronteks versteur word omdat 'voet', in teenstelling met 'meter', 'n monosillabiese woord is.

Hoewel sekere kultuurvreemde elemente in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), soos die Rajah met sy robyne wat op 'n blou olifant ry, ook direk in die doeltteks oorgedra is, het Kampman besluit om sekere elemente wat nie noodwendig deur die doelttekslesers as vreemd beskou sal word nie, aan te pas. Byvoorbeeld, 'police' is as 'konstabels' (i.p.v. 'polisie') vertaal (vb. 178)⁵⁸³ en die sebra is met 'n kwagga vervang (vb. 179). Laasgenoemde was moontlik omdat dié vertalings nie die rymskema en ritme van die doeltteks beïnvloed nie en steeds getrou bly aan die visuele teks (illustrasies), wat verkeerskonstabels op motorfietse en 'n snaakse geel gedierte met strepe uitbeeld. Dié tipe manipulasie is 'n algemene verskynsel in die vertaling van kultuurgebonde elemente in prenteboeke en veronderstel dat vertalers nie net oor 'n deeglike kennis van die verbale teks beskik nie, maar ook die illustrasies aandagtig bestudeer om te bepaal of dit enigsins moontlik is om die illustrasies op 'n ander wyse te interpreteer (Oittinen, 2008: 14)⁵⁸⁴.

Voorbeeld 178



That *can't* be my story. That's only a *start*.
I'll say that a **ZEBRA** was pulling that cart!
And that is a story that no one can beat,
When I say that I saw it on Mulberry Street!
Yes a **zebra** is fine,
But I think it's a shame,
Such a marvelous beast
With a cart that's so tame.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Ek kan *dit* nie vertel nie. Dis net die *begin*.
Ek sal sê daardie tuig het 'n **kwagga** daarin!
Ja, dié storie sal almal mos sprakeloos laat,
Dís wat ek gesien het in Bosbessiestraat!
Ja, 'n **kwagga** klink goed,
Maar daar's iets wat my pla –
Só 'n dier hoort tog nie
By 'n gewone ou wa.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Voorbeeld 179



⁵⁸³ Die tweede verwysing na die 'Police' is met die persoonlike voornaamwoord 'hulle' vervang omdat 'Polisie' en 'Konstabels' drie sillabes bevat en die ritme van die doeltteks sou benadeel (sien vb. 179).

⁵⁸⁴ Riita Oittinen waarsku egter dat dit belangrik is dat vertalers van prenteboeke daarteen waak om die illustrasies (visuele teks) se funksie in die doeltteks te verander: "[...] translators also need the ability to recognize the gaps left in the text by the author and the illustrator. Sometimes translators may feel tempted to explain the story told in words on the basis of what they see in the illustration. However, this may change the indexical relationship of the verbal and the visual altogether. This may result in dull texts, explaining too much, and giving no room for the reader's own interpretation" (Oittinen, 2008: 13).

It takes **Police** to do the trick,
To guide them through where traffic's thick –
It takes **Police** to do the trick.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Konstabels sal moet vooraan ry –
dit sal 'n groot moles vermy.
Ja, **hulle** sal vooraan moet ry.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Kampman het ook besluit om die verwysing na die 'Chinese man'⁵⁸⁵ te vervang met "*n Man met stokkies / En 'n bakkie rys*". Dit was inderdaad nie nodig om die karakter se nasionaliteit te noem nie, aangesien die illustrasies duidelik 'n Sjinese man uitbeeld (vb. 180). Hoewel die bronteks nie stipuleer wat die Sjinese karakter eet nie, het Kampman waarskynlik dié verwysing bygevoeg sodat 'rys' as 'n rymwoord kan dien:

Voorbeeld 180



Oorspronklike Dr. Seuss-illustrasie



Hersiene Dr. Seuss-illustrasie⁵⁸⁶

A **China Man** who eats with sticks...
A big Magician doing tricks...
(Seuss, 1937: n.pag.)

A **Chinese man** who eats with sticks...
A big Magician doing tricks...
(Seuss, 1937 [2^{de} uitgawe]: n.pag.)

'n **Man met stokkies** en 'n bakkie **rys**...
'n Slim Towenaar wat toertjies **wys**...
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Lize Kampman is nie die enigste vertaler wat besluit het om elemente wat nie kultuurgebonde is nie, in die doeltekste te verander nie. Dié strategie is in verskeie vertalings toegepas, hoofsaaklik omdat 'n direkte vertaling van die elemente die ritme en/of rymskema van die doelteks negatief sou beïnvloed. Byvoorbeeld, in *Green eggs and ham* (1960) vra Sam vir sy vriend of hy groen eiers en ham sal eet in 'n huis ('house'), saam met 'n muis ('mouse'), maar in Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertaling *Les œufs verts au jambon* (2009a) verander die muis in 'n rot (vb. 181) omdat 'raton' ('rotjie') met 'maison' ('huis') rym. Dié verandering is moontlik omdat die visuele teks (illustrasie) 'n knaagdier uitbeeld wat maklik as 'n rot geïnterpreteer kan word:

⁵⁸⁵ In vroeëre weergawes van dié versverhaal word daar na dié karakter verwys as 'n 'Chinaman' en het Geisel hom goudgeel ingekleur en 'n lang poniestert gegee. Geisel het later, op aandrang van die publiek, dié verwysing geredigeer: "*I had a gentleman with a pigtail. I colored him yellow and called him a Chinaman. That's the way things were 50 years ago. In later editions I refer to him as a Chinese man. I have taken the color out of the gentleman and removed the pigtail and now he looks like an Irishman*" (TSG, in Morgan & Morgan, 1995: 276).

⁵⁸⁶ Dié illustrasie verskyn in die Afrikaanse vertaling.

Voorbeeld 181



Would you like them in a **house**?
 Would you like them with a **mouse**?
 (Seuss, 1960: n.pag.)

Veux-tu les manger dans une **maison**?
 Veux-tu les manger avec un **raton**?
 (Seuss, Fournier le Ray: 2009a: n.pag.)

Dit is egter nie die enigste elemente wat in *Les œufs verts au jambon* (2009a) deur Fournier le Ray verander is nie (vb. 182 – vb. 184); die boks ('box') verander in 'placard' ('kas') sodat dit kan rym met 'renard' ('jakkals'), die boom ('tree') word 'n palmboom 'palmier' ('palmboom') sodat dit kan rym met 'allez' (ww. 'gaan') en die bok ('goat') verander 'n 'chevreau' ('bokrammetjie') sodat dit kan rym met 'bateau' ('boot'). Dié subtiele veranderinge het die vertaler in staat gestel om eindrym te bewerkstellig sonder dat die verbale teks van die visuele teks afwyk:

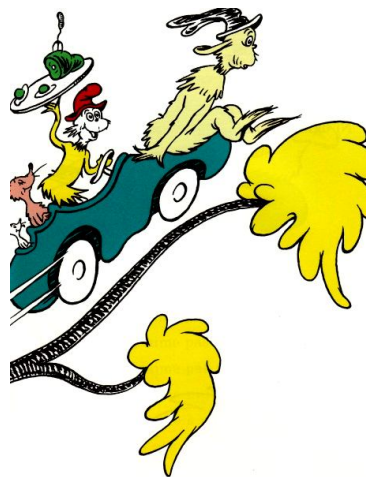
Voorbeeld 182



Would you eat them in a **box**?
 Would you eat them with a **fox**?
 (Seuss, 1960: n.pag.)

Veux-tu les manger avec un **renard**?
 Veux-tu les manger dans un **placard**?
 (Seuss, Fournier le Ray: 2009a: n.pag.)

Voorbeeld 183



You may like them. You will **see**.
 You may like them in a **tree**!
 (Seuss, 1960: n.pag.)

Tu vas les aimer. **Allez!**⁵⁸⁷
 Tu vas les aimer sur un **palmier**!
 (Seuss, Fournier le Ray: 2009a: n.pag.)

⁵⁸⁷ Dit val op dat Sam in Fournier le Ray se doeltteks effens meer opdringerig is as in die bronteks, aangesien die vertaler, in teenstelling met Dr. Seuss, nie van die Franse voorwaardelike wyse gebruik gemaak het nie. Met ander woorde, terwyl Sam in die bronteks sê dat sy vriend dalk van groen eiers en ham 'kan' hou, sê die Franse Sam dat sy vriend daarvan 'sal' hou. Dit was egter onmoontlik om die voorwaardelike wyse in die Franse doeltteks te gebruik omdat dié tempus die ritme van die teks negatief sou beïnvloed.

Voorbeeld 184



Could you, would you, with a **goat**?
I would not, could not, with a **goat**!
Would you, could you on a **boat**?
I could not, would not, on a **boat**.
I will not, will not, with a **goat**.
(Seuss, 1960: n.pag.)



Peux-tu, veux-tu avec un **chevreau**?
Je ne peux pas, je ne veux pas avec un **chevreau**.
Peux-tu, veux-tu sur un **bateau**?
Je ne peux pas, je ne veux pas sur un **bateau**.
Je ne veux pas, tu vois, avec un **chevreau**.
(Seuss, Fournier le Ray: 2009a: n.pag.)

Fournier le Ray het ook van dié vertaalstrategie gebruik gemaak in haar vertaling *Horton entend un Zou!* (2009b). In *Horton hears a Who!* (1954) sit Horton die stofspikkel op 'n klaver ('clover'), maar in Fournier le Ray se vertaling sit die goedhartige olifant dit op 'n madeliefie ('pâquerette'). Fournier le Ray moes die klaver vervang, omdat die bisillabiese Franse woord 'trèfle' ('klaver') die ritme van die doeltteks sou beïnvloed en dit moeiliker sou wees om eindrym met dié woord te bewerkstellig (vb. 185). Hoewel mens kan argumenteer dat daar 'n groot verskil tussen 'n klaver en 'n gousblom is, is Dr. Seuss se illustrasie só abstrak, dat mens dit maklik met 'n ander blom- of plantsoort kan vervang sonder dat die verbale en die visuele teks mekaar weerspreek:

Voorbeeld 185

So gently, and using the greatest of care,
The elephant stretched his great trunk through the air,
And he lifted the dust speck and carried it **over**
And placed it down, safe, on a very soft **clover**.
(Seuss, 1954: n.pag.)

Alors, tout doucement, et sans remuer l'air,
Horton déroula sa trompe, prit le grain de poussière.
Puis, délicatement, et en baissant la **tête**,
Il posa le grain sur une **pâquerette**.
(Seuss, Fournier le Ray, 2009b: n.pag.)



Soos reeds genoem, het die vertalers, met uitsondering van Jean Vallier, daarna gestreef om doelttekste te produseer waarmee jong doelttekslesers hulleself kon vereenselwig, maar hul vertaalstrategieë is deurgaans deur Dr. Seuss se illustrasies beïnvloed en hulle kon slegs veranderinge aan die doelttekste se inhoud aanbring indien die elemente wat hulle wou

verander, nié in die visuele teks uitgebeeld is nie. Vergelyk byvoorbeeld Fournier le Ray se vertaling van *Horton hears a Who!* (1954). Wanneer die Burgemeester vir die eerste keer met die olifant praat, bedank hy Horton omdat hy die inwoners van Whoville se huise ('houses'), dakke ('ceilings'), vloere ('floors'), kerke ('churches') en kruidenierswinkels ('grocery stores') gered het. Hoewel dié elemente nie vreemd is nie, het Fournier le Ray sekere elemente in die Franse vertaling vervang om dieselfde ritme in die doeltteks as in die bronteks en/of eindrym te bewerkstellig (vb. 186). Byvoorbeeld, in die versreël "*You've saved all our houses, our ceilings and floors*" (Seuss, 1954: n.pag.) maak Geisel gebruik van twee bisillabiese woorde ('houses' en 'ceilings') en een monosillabiese woord ('floors'). Fournier le Ray sou 'ceilings' met die Franse woord vir plafonne ('plafonds') kon vertaal, maar die Franse woord 'planchers'⁵⁸⁸ ('vloere') bevat reeds twee sillabes. Gevolglik moes een van die elemente met 'n monosillabiese woord vervang word. Hoewel die woord 'villes' ('dorpe' of 'stede') monosillabies is, is dit nie die beste oplossing nie, aangesien Whoville nie 'n planeet of 'n streek is wat uit verskillende dorpie en/of stede bestaan nie. Dit is ook interessant dat Fournier le Ray besluit het om die verwysing na die kerke ('churches') met strate ('rues') te vervang. Mens kan argumenteer dat Fournier le Ray besluit het om die verwysing na kerke uit die doeltteks te verwyder omdat hedendaagse Franse families nie so godsdienstig is nie, maar die vertaler se woordkeuse berus waarskynlik eerder op die feit dat sy in haar vertaling so getrou moontlik aan die bronteks se ritme wou bly, hoewel sy by tye die oorspronklike rymskema effens verander.

Voorbeeld 186

"Speak up, please," said Horton. He put his ear near it.
 "My friend," came the voice, "you're a very fine friend.
 You've helped all us folks on this dust speck no end.
 You've saved all our **houses**, our **ceilings** and **floors**.
 You've saved all our **churches** and **grocery stores**."
 (Seuss, 1954: n.pag.)

"Plus FORT!" dit Horton. "Répétez ça encore!"
 "Cher ami, dit la voix, tu es un ami en OR.
 Tu nous as tous sauvés, nous étions en danger.
 Tu as sauvé nos **villes**, nos **maisons**, nos **planchers**
 Tu as sauvés nos **rues** et nos **supermarchés**."
 (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Fournier le Ray het ook die verwysings na tyd in die doeltteks aangepas (vb. 187), aangesien die Franse en Amerikaanse norme wat betref die lees van tyd van mekaar verskil. In Engels kan mens praat van 'six-fifty-six' (6:56), maar in Frans sê mens 'six heures cinquante-six'. Indien Fournier le Ray die tyd dieselfde sou hou in die doeltteks, sou dit die ritme van haar vertaling negatief beïnvloed. Gevolglik het sy '6:56' verander na '6 heures':

⁵⁸⁸ Die kruidenierswinkels ('grocery stores') is weer in supermarkte ('supermarchés') verander omdat dit haar in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig met 'planchers' ('vloere').

Voorbeeld 187

And at **6:56** the next morning he did it.
It sure was a terrible place that he hid it.
He let that small clover drop somewhere inside
Of a great patch of clovers a hundred miles wide!
(Seuss, 1954: n.pag.)

Et c'est ce qu'il fit, à **6 heures** du matin.
Et comme il était rusé et sacrément malin,
Il lâcha la pâquerette au-dessus d'un champ...
... d'un champ de pâquerettes, évidemment!
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

In Leon Rousseau se vertaling van *The Lorax* (1971) is die verwysing na die nat weersomstandighede in Augustus gedomestikeer en vervang met Aprilmaand, wanneer die seisoene draai en dit skielik kouer en klammer raak in Suid-Afrika (vb. 188). Philip de Vos het weer dié verwysing in sy Afrikaanse beryming vervang met Juniemaand; aangesien die reënvalseisoene in die Suid-Afrikaanse streke van mekaar verskil en slegs die Wes-Kaap 'n winterreënval het, kan dié domestikering as 'verkaapsing'⁵⁸⁹ beskou word:

Voorbeeld 188

And on special **dank** midnights in **August**,
he peeks
out of the shutter
and sometimes he speaks
and tells how the Lorax was lifted away.
He'll tell you, perhaps...
if you're willing to pay.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Maar soms in **April**
as die nag baie klam is,
sal hy loer deur 'n skrefie
in luke wat stram is.
En dan, as jy vra,
sal hy heserig kla
oor die Loraks-wat-was,
in die goeie ou dae.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

En om middernag, dalk, op 'n **Juniemaand nat**
vertel hy hoe Loraks die hasepad vat.
Hy loer deur die hortjies –
dié skaam Jandorie –
Betaal hom, dan hoor jy
die hele goor storie.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 4)

Leon Rousseau en Lize Kampman het ook, waar hulle kon, klein veranderinge aan die doelt tekste gebring om dit 'eg' Afrikaans te maak. Byvoorbeeld, in Leon Rousseau se vertalings *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a) verwys die jong naamlose protagonis gereeld na sy jonger suster as 'sus' (vb. 189)⁵⁹⁰ en in Kampman se vertaling *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991) gebruik Marco se pa die troetelnaam 'Boet' wanneer hy vir sy seun vra wat hy alles op pad huis toe gesien het (vb. 190). Dié tipies Afrikaanse troetelnaam word in dié geval hoofsaaklik as rymwoord ingespan, maar help ook om die streng vaderfiguur se beeld te versag:

⁵⁸⁹ De Vos het ook 'n groot aantal van sy Afrikaanse berymings van Moeder Gans se kinderrympies 'verkaaps' deur Britse plekname te vervang met verwysings na Wes-Kaapse dorpe en stede (vergelyk vb. 95 – vb. 97).

⁵⁹⁰ Rousseau se gebruik van die 'Boet' en 'Sus' (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 33) in sy Afrikaanse berymings van die groenbandboekies *The cat in the hat* (1957a) en *The cat in the hat comes back* (1958a) herinner aan die ou Afrikaanse beginnerboek-reekse, o.a. die *Sus en Daan*- en *Boet en Saartjie*-reekse, wat vroeër in die grondslagfase gebruik is.

Voorbeeld 189

The sun did not shine.
It was too wet to play.
So we sat in the house
All that cold, cold, wet day.

I sat there with Sally.
We sat there, we two.
And I said, "How I wish
We had something to do!"

Too wet to go out
And too cold to play ball.
So we sat in the house.
We did nothing at all.

So all we could do was to
Sit!
 Sit!
 Sit!
And we did not like it.
Not one little bit.
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Teen die ruit met ons neuse
sit ek en **sus Sannie**.
Ons wens ons kan uit,
maar ons weet mos ons kan nie.

Hoe-hoe waai die wind,
en dit reën dat dit spat.
Ons ouers is weg
en die wêreld is nat.
Die fiets staan verlate,
die balle lê rond,
want nat is die bome,
en papnat die grond.

"Wat kan ons tog doen?"
vra ek vir my **sus**.
"Ek verveel my nog dood
van die heeldag se rus."
"Ek kan aan niks dink nie,"
sê Sannie vir my.
"As dit só aanhou reën,
sal ons nou begin stry."
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 1-3)

Voorbeeld 190

"Was there nothing to look at... no people to greet,
Did *nothing* excite you or make your heart beat?"
(Seuss, 1937: n.pag.)

"Wat het jy gesien wat watwonders was, **Boet**?
iets opwindends gesien? Het jy iemand gegroet?"
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Marié Heese, Leon Rousseau en Philip de Vos het ook van intertekstuele verwysings gebruik gemaak wat deel uitmaak van die doeltekslesers se verwysingsraamwerk om te verseker dat die teks 'eg' Afrikaans is. Heese het die hoofkarakter in *Horton hatches the egg* (1940) 'Herrie' gedoop en sodoende verwys na C.J. Langenhoven se *Herrie op die óú tremspóór* (1925) en op die binneblad van Rousseau se vertaling van *The cat in the hat comes back* (1958a), getiteld *Die kat kom weer* (1972a), verskyn 'n aanhaling uit die bekende volksliedjie "Die kat kom weer":

O, die kat kom weer, hy wou nie langer wag;
die kat kom weer
net die volgende dag.
Die kat kom weer,
en glo vir my dis waar,
die ander dag se môre
was die kat weer daar!
(Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 2)

In De Vos se vertaling van *The Lorax* (1971), getiteld *Die Loraks* (1993), verskyn daar weer 'n verwysing na die bekende sprokieskarakter Aspoestertjie wat nie in die bronteks voorkom nie (vb. 191) en verwys die vertaler na die bekende Afrikaanse volksliedjie "Jan Pierewiet" (vb. 192):

Voorbeeld 191

Way back in the day when the grass was still green
and the pond was still wet
and the clouds were still clean,
and the song of the Swomee-Swans rang out in space...
one morning, I came to this glorious place⁵⁹¹.
(Seuss, 1971: n.pag.)

In die goeie ou dae toe die gras altyd groen was
en water so blink soos **Aspoester** se skoene was;
toe wolke nog wit was – en hoog in die lug
die Vroetelvoëls sing in hul swiepende vlug...
beland ek een dag in dié Biebelies-dal [...] (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 12)

Voorbeeld 192

From the rippulous pond came the comfortable sound
of Humming-Fish humming while splashing around⁵⁹².
(Seuss, 1971: n.pag.)

In 'n poel neurie neurievis **Jan Pierewiet**,
'n pragtige, brokkige neurievislied.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 15)

Bogenoemde voorbeelde illustreer in watter mate vertalers doeltekste kan manipuleer om dit by die doelsisteem en die doelgehoor se verwysingsraamwerk aan te pas. Leon Rousseau en Lize Kampman se toevoeging van Afrikaanse aanspreekvorme soos 'boet' en 'sus' is egter nie die enigste voorbeelde van linguistiese domestikering in die vertaling van Dr. Seuss se versverhale nie; die brontekste bevat byvoorbeeld kultuurgebonde beeldspraak (metafore en vergelykings) en die vertalers wat daarna gestreef het om eg Afrikaanse en Franse doeltekste te produseer, moes spesiale aandag skenk aan die idiomatiese vertaling van dié figuurlike uitdrukkings sodat die jong doeltekstlesers hulle met die vertalings kon vereenselwig (5.5.2.).

5.5.2. Woordsketse

Die vorige onderafdeling illustreer in watter mate die visuele teks (illustorasies) vertalers van prenteboeke se besluitneming tydens die vertaalproses beïnvloed en wys dat die vertaling van dié genre besonder ingewikkeld is omdat vertalers slegs die inhoud van die tekste kan domestikeer en/of manipuleer indien die illustorasies dit toelaat en die veranderinge nie die visuele teks weerspreek nie. Dit is egter nie die enigste rede waarom die vertaling van dié genre so uitdagend is nie. Hoewel versverhale (rymende prenteboeke) die illusie skep dat dit maklike tekste sal wees om te vertaal omdat dit so kort is, is dit juis die beperkte lengte van dié genre wat 'n besondere uitdaging aan vertalers bied. Vertalers moet in so min woorde moontlik die inhoud van die brontekste in rym weergee, sonder om die illustorasies te weerspreek. Die gebruik van beeldspraak kan in die geval handig te pas kom. Beeldspraak en vergelykings kan vertalers ook help om die skopos van doeltekste te vervul. Byvoorbeeld, indien vertalers daarna streef om selfstandige doeltekste te produseer, kan inheemse beeldspraak help om oorspronklike doeltekste te produseer wat nie soos vertalings lees nie.

⁵⁹¹ Deur Rousseau vertaal as: "Toe ek hier gekom het, was alles nog goed: / die wolke was wit en die windjie was soet. / Die hemel was blou en die water was blink, / en elke swomswaan het sy liedjie laat klink" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁵⁹² Deur Rousseau vertaal as: "Uit die dam kon ek hoor hoe die neurievis sing - / 'n blymoedige koor wat daar buitel en spring" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

Sekere figuurlike uitdrukkings kan selfs komiese beelde oproep en sodoende die vermaaklikheidswaarde van die doelt tekste verhoog:

The purpose of metaphors is basically twofold: its referential purpose is to describe a mental process or state, a concept, a person, an object, a quality or an action more comprehensively and concisely than possible in literal or physical language; its pragmatic purpose, which is simultaneous, is to appeal to the senses, to interest, to clarify 'graphically', to please, to delight, to surprise (Newmark, 1988: 104)⁵⁹³.

Theodor Seuss Geisel het ook by tye van vergelykings, metafore en hiperbool gebruik gemaak om die vermaaklikheidswaarde van sy versverhale te verhoog en/of die inhoud van sy stories te dramatiseer⁵⁹⁴. Die Afrikaanse en Franse vertalers het uiteenlopende vertaalstrategieë toegepas om dié beeldspraak te vertaal. Soms is die beeldspraak met ekwivalente beeldspraak vervang en/of direk vertaal. Byvoorbeeld, in sy Afrikaanse beryming van *The Lorax* (1971) het Leon Rousseau die vergelyking 'softer than silk' vervang met die ekwivalente vergelyking 'so sag soos die sagste satyn' (vb. 193), terwyl Philip de Vos in sy vertaling van direkte vertaling gebruik gemaak het omdat dié uitdrukking ook in Afrikaans bestaan⁵⁹⁵:

Voorbeeld 193

The touch of their tufts was **much softer than silk**
And they had the sweet **smell of fresh butterfly milk**.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Hul dons was **so sag soos die sagste satyn**,
en hul geur was nog **soeter as heuning of wyn**.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Die Biebeliesbome was **sagter as sy**
en ruik **soos die melk van 'n dik hommelby**.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 16)

Anne-Laure Fournier het ook van idiomatiese vertaling gebruik gemaak tydens die vertaling van beeldspraak in haar vertaling *Horton entend un Zou!* (2009b) deur die uitdrukking 'through thick and thin' te vertaal as 'le jour comme la nuit' (vb. 194) en die uitdrukking 'he's out of his head' nie net met een nie, maar met twee ekwivalente Franse uitdrukkings te vervang, naamlik 'sa tête est à l'envers' en 'il a perdu la tête' (vb. 195):

⁵⁹³ Volgens John Beekman en John Callow (1974) is die enigste verskil tussen metafore en vergelykings dat metafore 'implisiete vergelykings' is, terwyl vergelykings 'eksplisiet' van aard is (Beekman & Callow, 1974: 127).

⁵⁹⁴ Interessant genoeg bevat die Dr. Seuss-groenbandboekies *The cat in the hat* (1957a), *The cat in the hat comes back* (1958a) en *Green eggs and ham* (1960) nie beeldspraak nie en word Dr. Seuss se gebruik van metafore, vergelykings en hiperbool beperk tot sy geelbandboekies vir meer gevorderde lesers.

⁵⁹⁵ Aangesien die beeldspraak 'so sag soos die sagste satyn' (Rousseau) en 'sagter as sy' (De Vos) aan die einde van 'n versreël verskyn en gebruik word om eindrym te bewerkstellig, kon Rousseau en De Vos nie 'n direkte vertaling van die Seussiaanse beeldspraak in die daaropvolgende versreël (sien vb. 193) skep nie omdat dit die eindrym in die doelt eks sou versteur. Die vertalers moes dus met nuwe beeldspraak vorendag kom wat 1) eindrym bewerkstellig en 2) dieselfde komiese beeld oproep as die metafoor 'the sweet smell of fresh butterfly milk'. Rousseau het besluit om die Seussiaanse beeldspraak te vervang met bestaande Afrikaanse beeldspraak, naamlik 'soeter as heuning of wyn'. Hoewel dié vertaling hom in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig, gaan die humoristiese effek wat deur Seuss se oorspronklike beeldspraak geskep word, verlore in Rousseau se doelt eks. In dié geval is De Vos se vertaling meer geslaagd; sy kreatiewe vergelyking 'soos die melk van 'n dik hommelby' bewerkstellig eindrym en is besonder suksesvol omdat dit net so absurd is soos die oorspronklike beeldspraak; De Vos slaag dus daarin om die 'gees' van die bronteks vas te vang.

Voorbeeld 194

"Of course," Horton answered. "Of course I will stick.
I'll stick by you small folks **through thin and through thick!**"
(Seuss, 1954: n.pag.)

"Bien sûr," répondit Horton. "Vous avez beau être petits,
Je veillerai sur vous **le jour comme la nuit!**"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Voorbeeld 195

Through the high jungle tree tops, the news quickly spread:
"He talks to a dust speck! **He's out of his head!**
Just look at him walk with that speck on that flower!"
And Horton walked, worrying, almost an hour.
(Seuss, 1954: n.pag.)

La nouvelle se répandit vite dans la Jungle de Derche:
"Il parle à une poussière! **Sa tête est à l'envers!**
Il parle à une pâquerette! **Il a perdu la tête!**"
Horton marcha une heure, le long de la rivière.
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

In *Herrie broei die eier uit* (1990a) het Marié Heese ook direkte vertaling gebruik om die vergelyking 'bobbing around like a cork' te vertaal as 'soos 'n prop in 'n dam voortmaal' (vb. 196). Heese se vertaling is suksesvol omdat dit eindrym bewerkstellig en dieselfde beeld wek as die vergelyking in die bronteks; die werkwoord 'voortmaal' laat dit klink asof die skip in 'n maalkolk is en mens verstaan waarom die arme olifant so seesiek raak:

Voorbeeld 196

After **bobbing around** for two weeks **like a cork**
They landed at last in the town of **New York**.
(Seuss, 1940: n.pag.)

Soos 'n prop in 'n dam het die skip **voortgemaak**
en toe uiteindelik die Kaapstadse hawe **gehaal**.
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Soms het die vertalers weer besluit om die beeldspraak te omskryf sodat dit dieselfde betekenis en funksie in die doeltekste as in die brontekste kan bewerkstellig. Die vertaalstrategie kom veral handig te pas wanneer daar nie identiese en/of ekwivalente uitdrukkings in die doelsisteem bestaan nie, maar is ook deur sekere vertalers van Dr. Seuss se versverhale gebruik om ritmiese vertalings te produseer en/of eindrym te bewerkstellig. Heese het byvoorbeeld besluit om nie die vergelyking 'white as chalk' idiomaties te vertaal as 'so bleek soos 'n laken nie, aangesien sy 'n woord wou vind wat rym met 'uitkry' (vb. 197). Heese het besluit om te sê dat die olifant 'erg bleek' word, maar sou maklik die uitdrukking 'wasbleek' kon gebruik, aangesien dit nie die ritme van die doelteks negatief sou beïnvloed nie (bv. 'wasbleek word hy'):

Voorbeeld 197

Poor Horton looked up with his face **white as chalk!**
He started to speak, but before he could **talk...**
(Seuss, 1940: n.pag.)

Die arme Herrie kyk op – **erg bleek** word **hy**,
maar voordat hy nog 'n woord kan **uitkry...**
(Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Selfs die suksesvolle snuiterversdigter Philip de Vos het hom aan rymdwang skuldig gemaak in sy omskrywing van Geisel se figuurlike uitdrukking 'his teeth sounding grey' (vb. 198). Dié snaakse 'Seussiaanse' beeldspraak stel jong lesers in staat om dadelik te snap presies hóé oud die Once-ler is, maar De Vos se omskrywing 'selfs sy tande klink sat' slaag nie daarin

om dieselfde komiese beeld op te roep nie. Die woord 'sat', wat gewoonlik in die Afrikaanse uitdrukking 'siek en sat' gebruik word om te verduidelik hóé moeg en moedeloos mens is, verwys nie noodwendig na ouderdom nie, maar eerder na 'n moedeloze gemoedstoestand. Mens kan natuurlik argumenteer dat die Once-ler ongelukkig en spyt is omdat die omgewing, wat eens so mooi was, deur sy geldgierigheid geruïneer is, maar selfs dan sou mens sê dat die karakter sat klink, nié sy tande nie. De Vos se omskrywing skep die indruk dat hy die woord 'sat' gebruik het bloot omdat dit met die daaropvolgende versreël rym, wat vyf keer in die doeltteks herhaal word⁵⁹⁶:

Voorbeeld 198

"Now I'll tell you," he says, **with his teeth sounding grey**
"how the Lorax got lifted and taken away... [...]"
(Seuss, 1971: n.pag.)

"Nou luister tog mooi," en **sy tande klink sat**,
"hoe die arme ou Loraks die hasepad vat... [...]"
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 10)

Die meeste van Lize Kampman se omskrywings van beeldspraak wat in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) voorkom, is besonder suksesvol. Kampman het byvoorbeeld sekere beeldspraak met enkele woorde vervang wat identiese beelde in die doel- as in die bronteks oproep en presies dieselfde funksie in die vertaling verrig (vb. 199):

Voorbeeld 199

"Nothing," I said, **growing red as a beet**,
"But a plain horse and wagon on Mulberry **Street**."
(Seuss, 1937: n.pag.)

"Niks," moet ek toe maar **met 'n rooi gesig praat**,
"Net 'n perd met 'n wa daar in **Bosbessiestraat**."
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

A gold and blue chariot's *something* to meet,
Rumbling like thunder down Mulberry Street!
(Seuss, 1937: n.pag.)

So 'n blou-goue koets sal jou asem wegslaat
As dit **donderend** jaag hier deur Bosbessiestraat!
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

But now is it fair? Is it fair what I've **done**?
I'll bet those wagons **weigh more than a ton**.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Maar is dit nou billik? Kan 'n mens dit **verwag**?
Daai waens is sweerlik **'n loodswaer vraag**.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Kampman maak haar egter ook skuldig aan rymdwang in haar omskrywing van die vergelyking 'whip it around in the air like a kite' (vb. 200). Haar vertaling 'wip soos 'n sprinkaan met jig' is uiters vreemd en kan jong lesers verwar, aangesien 'n mens of 'n dier wat aan rumatiesse pyn ly, nié somer sal bokspring en rondwip nie, tensy dit van pure pyn is⁵⁹⁷. Dié uitdrukking is hoofsaaklik gebruik omdat 'jig' rym met 'lig'. Dié rymdwang is teleurstellend, veral omdat Kampman maklik vorendag kon kom met 'n alternatief wat dieselfde visuele beeld as die bronteks oproep, bv. 'vir 'n sterk olifant is 'n slee so lig soos 'n veer / dit sal in die lug wapper soos 'n vrolike vlieër':

⁵⁹⁶ Rousseau se direkte vertaling van dié Seussiaanse uitdrukking is meer geslaagd omdat dit dieselfde komiese beeld as die bronteks oproep. Aangesien die Once-ler, wat in Rousseau se beryming uitgebeeld word as 'n skor knorpot wat "heserig kla oor die Loraks-wat-was, in die goeie ou dae" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.), verwys na 'toeka se dae', sal die jong lesers onmiddellik beseft dat sy tande verkleur is van ouderdom: "Luister, ou seun, 'en sy tande klink vaal, / 'in toeka se dae begin my verhaal'" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁵⁹⁷ Philip de Vos se vergelyking 'hy wip deur die lig nes 'n sprinkaan wat spring' (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 55) is meer suksesvol omdat dit nie dubbelsinnig is nie en 'n duidelike visuele beeld by jong lesers oproep.

Voorbeeld 200

But now I don't know...
It still does not seem right.
An elephant pulling a thing that's so **light**
Would **whip it around in the air like a kite.**
(Seuss, 1937: n.pag.)

Maar ai toggie, nee!
Sal ek bly by 'n slee?
Vir 'n sterk olifant is 'n slee gans te **lig** –
Dit sal **bokspring en wip soos 'n sprinkaan met jig!**
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Dit is ook teleurstellend dat Kampman besluit het om die één 'Seussiaanse' metafoor in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) weg te laat uit die Afrikaanse doelteks. Hoewel die vertaler kompenseer vir die verlies aan Seussiaanse beeldspraak deur 'outlandish tales' met die idioom 'spekskiet-stories' te vervang (vb. 201), sou sy maklik die metafoor 'turning minnows into whales' óf direk in Afrikaans kon vertaal (bv. 'moenie witvissies in walvisse verander nie') óf met die Afrikaanse ekwivalent ('n berg van 'n molshoop maak') kon vervang sonder dat dit jong doeltekslesers van die vertaling sou vervreem. Kampman het egter besluit om die figuurlike uitdrukking weg te laat omdat dit haar keuse van rymwoorde drasties sou beperk:

Voorbeeld 201

"Stop telling such outlandish **tales.**
Stop turning minnows into whales."
(Seuss, 1937: n.pag.)

"Met sulke spekskiet-stories moet jy **ophou**,
Wat jy vertel moet waar wees, **onthou!**"
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Die omissie van dié figuurlike uitdrukking beïnvloed egter die vermaaklikheidswaarde van die doelteks; brontekstlesers kan lekker vir die koddige vergelyking lag en Marco se pa kom nie só streng voor nie, terwyl hy in die Afrikaanse vertaling besonder kwaai klink. Terwyl Dr. Seuss dus reeds op die eerste bladsy van *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937) 'n lighartige ondertoon bewerkstellig en jong lesers lus maak om die res van die lawwe storie te lees, is Kampman se vertaling meer didakties van aard en kan dit jong doeltekslesers van die doelteks vervreem omdat kinders oudergewoonte prekerige stories vermy (Jenkins, McPherson & Shattuc, 2002: 195). Terwyl die bogenoemde voorbeelde van minder geslaagde omskrywings doeltekslesers van die vertalings kan vervreem, het Lize Kampman, in 'n poging om die jong doeltekslesers nader aan die doelteks te bring, beeldspraak gebruik wat nie in die bronteks voorkom nie (vb. 202 - vb. 203)⁵⁹⁸. Dié vertaalstrategie is uiters nuttig, aangesien dit die vertaler in staat stel om 'n 'eg' Afrikaanse doelteks te produseer, duidelike beelde in so min woorde moontlik op te roep en haar keuse van rymwoorde uitgebrei het:

⁵⁹⁸ Die Franse vertaler Anne-Laure Fournier le Ray het in 'n enkele geval beeldspraak in die doelteks gebruik hoewel dit nie in die bronteks verskyn nie omdat dit haar in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig. In *Horton hears a Who!* (1954) kom die kangaroo vir Horton waarsku dat die inwoners van die oerwoud moeg is vir Horton se onsin: "*And I am here to state, I snapped the big kangaroo, / 'That your silly nonsensical game is all through!'*" (Seuss, 1954: n.pag.). In Fournier le Ray se vertaling word Horton se lagwekkende gedrag opgesom met die Franse uitdrukking 'des histoires à dormir debout' ('stories wat jou staande laat insluimer'): "*Alors je viens te dire, couina le kangourou, / D'arrêter ces histoires à dormir debout*" (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.).

Voorbeeld 202

A band that's so good should have someone to hear it,
But it's going so fast that it's hard to keep near it.
I'll put on a trailer! I know they won't mind
If a man sits and listens while hitched on behind.
(Seuss, 1937: n.pag.)

So 'n orkes kry 'n gehoor **in 'n kits**
Maar hierdie een trek verby **soos die blits**.
Ek haak nog 'n wa aan! Hulle speel, min gepla,
En al luisterend piekel 'n oom agterna.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Voorbeeld 203

And that makes a story that's really not bad!
But it still could be beter. Suppose that I add...
(Seuss, 1937: n.pag.)

En dit is 'n **storie wat op pote kan staan**.
Maar ek maak dit nog beter. Wag, ek las aan...
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Die Loraks (1973b) bevat ook beeldspraak en woordspel wat nie in die bronteks voorkom nie. Byvoorbeeld, die Kitser (Once-ler), wat met 'n 'lied in sy hart' rondloop nadat hy die Troefalawoud ontdek het, bou 'in 'n kits' 'n 'kitswinkel' (vb. 204) waar hy en sy familie 'broodnodige brodige' ('Thneeds') vervaardig (vb. 205); die Loraks (Lorax), wat beskryf word as 'n hardekwas karakter 'wat nie sommer gaan lê nie', se lyfie is 'bruin, nogal baie soos bas' en sy baard lyk 'soos 'n troefalakwas' (vb. 206); wanneer die Kitser die Loraks probeer oortuig om ook 'n brodig te koop, wil die kwaai omgewingsbewaardertjie by die Kitser weet of dié dink hy is 'gepla met die maan' of 'getik in die bol' (vb. 207); en wanneer die Kitser die laaste troefalasaadjie ('Truffula Seed') vir die protagonis gee, sê hy dat die seun dit moet 'bewaar soos goud', want anders is die hele wêreld 'in sy peet' (vb. 208). Leon Rousseau het dié strategie toegepas om die vermaaklikheidswaarde van sy vertaling te verhoog, sy keuse van rymwoorde uit te brei en te verseker dat die doelteks 'eg' Afrikaans voorkom:

Voorbeeld 204



Dr. Seuss-illustrasie in Rousseau se vertaling
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

In no time at all, I had built a small shop.
Then I chopped down a Truffula Tree with one chop.
(Seuss, 1971: n.pag.)

In 'n kits span ek uit, in my hart is 'n liedjie.
Ek spring aan die werk en bou 'n **fabriekie**⁵⁹⁹.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

⁵⁹⁹ Deur De Vos vertaal as: "In 'n enkele dag is my winkel gebou. / My byl gee 'n Biebeliesboom net een hou. / Toe neem ek die sy van die plegtige pluim / en 123 brei ek 'n pragtige Bruim!" (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 18).

Voorbeeld 205

But the very next minute I proved he was wrong.
For, just at that minute, a chap came along,
and he thought that the Thneed I had knitted was great.
He happily bought it for three ninety-eight.

I laughed at the Lorax, "You poor silly guy!
You never can tell what some people will buy."
(Seuss, 1971: n.pag.)

Juis toe kom 'n man na my winkeltjie aan,
en gou sien ek my kans om 'n **slaggie te slaan**.

"Meneer," sê ek soet, "dis my heel laaste **brodig**.
Koop nou, koop dit gou, u het dit **broodnodig**."
Die vent **steek sy hand baie diep in sy sak**
en betaal drie rand twaalf vir die brodige **pak**⁶⁰⁰.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Voorbeeld 206

He was shortish. And oldish. And brownish. And mossy.
And he spoke with a voice that was sharpish and bossy.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Hoe't hy gelyk? Dis nie maklik te sê nie.
Ek kon sien hy's 'n **vent wat nie sommer gaan lê nie**.
Sy lyfie was bruin, nogal baie **soos bas**,
en sy baardjie was iets **soos 'n troefalakwas**⁶⁰¹.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Voorbeeld 207

The Lorax said, "Sir! You are crazy with greed.
There is no one on earth who would buy that fool Thneed!"
(Seuss, 1971: n.pag.)

"Koop!" snork die Loraks, lyk ek vir jou **dol?**
Gepla met die maan of getik in die bol?
Jou arbeid, meneer, was vergeefs en oorbodig
want nutteloos vind ek jou mislike brodig!⁶⁰²
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973: n.pag.)

Voorbeeld 208

"But *now*," says the Once-ler, "now that *you're* here,
the word of the Lorax seem perfectly clear.
UNLESS someone like you cares a whole awful lot,
nothing is going to get better. It's not."

"So...
Catch!" calls the Once-ler. He let's something fall.
"It's a Truffula Seed. It's the last one of all!
You're in charge of the last of the Truffula Seeds.
And Truffula Seeds are what everyone needs.
Plant a new Truffula. Treat it with care.
Give it clean water. And feed it fresh air.
Grow a forest. Protect it from axes that hack.
Then the Lorax and all of his friends may come back."
(Seuss, 1971: n.pag.)

"Maar nou," sê die Kitser, "het jy hier gekom.
Nou begryp ek die klippe, al is hulle stom.
TENSY jy verstaan hoe verkeerd ek gebou het
en hoe ek deur woeker hier alles verbrou het,
moet ons sommer nou van die toekoms **vergeet**,
want **dan is die hele ou spul in sy peet**."

"Vang," sê die Kitser en gooi iets na my.
"Dis 'n troefalasaadjie en jy moet die kry.
Dié een is die laaste en hom moet jy plant
sodat daar weer troefalas groei in die land.
Sorg altyd vir water, **bewaar dit soos goud**,
dan word al die boompies 'n troefala-woud.
Hou byle daar weg, en sorg vir skoon lug:
miskien bring die Loraks sy vriende weer terug!⁶⁰³
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Philip de Vos het ook die strategie in sy vertaling van *The Lorax* (1971) gebruik; De Vos se toevoeging van beeldspraak in *Die Loraks* (1993) het nie net sy keuse in rymwoorde uitgebrei en die vermaaklikheidswaarde van sy doeltjeks verhoog nie, maar ook verseker dat sy persoonlike, informele digstyl, musikaliteit en kenmerkende, stout sin vir humor na vore

⁶⁰⁰ Sien vb. 213 vir Philip de Vos se vertaling van dié strofe.

⁶⁰¹ Sien vb. 210 vir Philip de Vos se vertaling van dié strofe.

⁶⁰² Deur De Vos vertaal as: "Ai, maar jy praat my skoon pê! / 'n Bruim is mos iets wat geen-niemand wil hê..." (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 24).

⁶⁰³ Deur Philip de Vos vertaal as: "Van al die gedink, voel ek doodmoeg en pê, / tog weet ek oplaas wat dié woordjie wil sê: Die woordjie tensy / dui op iemand soos jy! / Tensy jy sal omgee, kom niks ooit weer reg. / Niks sal verbeter, en als sal versleg. / 'Vang!' roep Jandorie en laat ietsie val. / 'Dis die heel laaste saad uit die Biebeliesdal. / Jy is belangrik... Geluk, dus, ou maat, / Jy's in beheer van die Biebeliessaad. / Dis die heel laaste saad, en dit moet ek sê: Dis nuttig en álmal sal ene wil hê. / Plant 'n Biebeliesboom en pas dit goed op. / Gee water en liefde, en hou dit mooi dop. / Dié boom sal 'n woud word. Ja, dit is jou plig / En eendag, ja eendag kom die Loraks dalk terug" (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 60-61).

kom⁶⁰⁴. Byvoorbeeld, in De Vos se Afrikaanse beryming waai die wind nie net nie, hy 'looi jou op jou bas' (vb. 209); die Loraks (Lorax) met die skril stem, wat 'sny soos 'n mes' (vb. 210), vlug nie net van die besoedeling wat deur die Jandorie (Once-ler) veroorsaak word nie, maar word gedwing om die 'hasepad te vat' (vb. 211):

Voorbeeld 209

At the far end of town where the Grickle-grass grows
and the wind smells slow-and-sour when it blows
and no birds ever sing excepting old crows...
Is the Street of the Lifted Lorax.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Op die punt van die dorp met sy grou Grikkelgras
waar bitter-suur winde jou looi op jou bas
en kranklike kraaie die hele jaar kras
is die Straat van die Laaste Loraks⁶⁰⁵.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 1)

Voorbeeld 210

He was shortish. And oldish. And brownish. And mossy.
And he spoke with a voice that was sharpish and bossy.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Hy was korterig, ouerig, bruinerig, bles...
en hy praat met '**n stem net so skerp soos 'n mes**⁶⁰⁶.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 21)

Voorbeeld 211

Who was the Lorax? And why was it there?
And why was it lifted and taken somewhere [...]?
(Seuss, 1971: n.pag.)

Wie was die Loraks? Ja!, *wie* en ja, *wat*?
en hoekom moes hý dan **die hasepad vat**?⁶⁰⁷
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 2)

Sommige vertaalkritici, vertalers en resensente is hewig gekant teen die idee dat vertalers hulle eie stempel op die doeltekste afdruk en die inhoud en/of 'stem' van die brontekste en skrywer verander en beskou dié tipe vertalers as 'vertaler-skrywers' ('translator-authors') en 'vertaler-verraaiers' ('translator-traitors'); m.a.w. vertalers wat daarna streef om dieselfde status as skrywers te bekom en/of vertalers wat glo dat hulle die brontekste kan verbeter (Ballard, 1992: 248). Hoewel De Vos 'n skrywer in eie reg is en sy digstyl duidelik in die Afrikaanse doeltekste na vore kom⁶⁰⁸, is dit belangrik om in gedagte te hou dat dié bekroonde digter nie noodwendig veranderinge aan die doeltekste aangebring het om homself en sy versvernuf te bemark nie, maar eerder om te verseker dat die skopos van die doeltekste vervul word. Lize Kampman en Leon Rousseau het ook nie van toevoeging as vertaalstrategie gebruik gemaak omdat hulle die brontekste wou verbeter en/of hulle eie stempel op tekste wou afdruk nie, maar bloot omdat hulle alles moontlik wou doen om die doeltekste se skopos te vervul. Die Afrikaanse vertalings van Seuss se versverhale is geskep om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul; dit is veronderstel om as selfstandige tekste in die

⁶⁰⁴ Die vertalers se woordkeuse en die register van die bron- en doeltekste word in 5.6.1. bespreek.

⁶⁰⁵ Deur Leon Rousseau vertaal as: "*Aan die rand van die dorp, voor die laaste draai, / staan die glougras grou waar die suur wind waai, / en heserig kry's 'n lamlendige kraai*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁶⁰⁶ Sien vb. 206 vir Rousseau se vertaling van dié strofe.

⁶⁰⁷ Deur Rousseau vertaal as: "*Wie was hy nou eintlik, en wat wou hy hê? / Hier woon die ou Kitser – hý sal my kan sê*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁶⁰⁸ Dit is ook belangrik om in ag te neem dat De Vos se digstyl sekere aspekte gemeen het met dié van Theodor Seuss Geisel; beide digters se digkuns word byvoorbeeld gekenmerk deur uiters informele woordeskat en nonsenswoorde. Die probleme wat tydens die Afrikaanse en Franse vertaling van dié linguistiese elemente ontstaan het, word in 5.6. bespreek.

doelsisteem te funksioneer en 'n genotvolle leeservaring aan die doeltekslesers te bied. Hoewel Kampman, Rousseau en De Vos uiters kreatief te werk gegaan het, bly hulle dus getrou aan die funksie wat die vertaling in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem moet verrig en die doelgehoor se leesbehoefes.

5.6. Linguistiese vertaalprobleme

Linguistiese probleme ontstaan gewoonlik omdat bron- en doelsisteme se onderlinge taalreëls en konvensies nie ooreenstem nie (Nord, 1997: 159). Die tempus in al die vertalings is outomaties aangepas om aan die doelsisteme se taalkonvensies te voldoen. Byvoorbeeld, die Afrikaanse vertalers van Dr. Seuss se versverhale, wat in die verlede tyd geskryf is (met uitsondering van *Green eggs and ham*, 1960, wat afwyk van die Engelse patroon en in die presens geskryf is), het hulle doeltekste idiomaties aangepas deur die historiese presens te gebruik. Jean Vallier het in *Le chat au chapeau* (1967a) van die onvoltooide verlede tyd en die perfektum gebruik gemaak, terwyl Anne-Laure Fournier le Ray in *Le chat chapeauté* (2004) en *Horton entend un Zou!* (2009b) die historiese en onvoltooide verlede tyd gebruik het. Hoewel dit eintlik die norm is om Franse literatuur in die historiese en onvoltooide verlede tyd te skryf, maak dit sin dat Vallier nie van die literêre tempus gebruik maak nie, aangesien die doelteks op Amerikaanse kinders gemik is wat Frans leer en die historiese verlede tyd 'n besonder ingewikkelde tempus is wat jong lesers van die doelteks kan vervreem. Fournier le Ray se vertalings staan egter 'n beter kans op sukses in die Franse doelsisteem omdat haar vertalings aan die Franse taalkonvensies voldoen.

Die gebruik van metrum verhoog die vermaaklikheidswaarde van die Dr. Seuss-versverhale, bou spanning en vergemaklik memorisering; dit is meesleurend en verlei lesers om verder lees: "*These anapests – and Seuss's meter more generally – lure readers into a pattern that keeps them reading. It's fun to be carried away by the rhythm of the language [...]*" (Nel, 2004: 17). Die Afrikaanse, Franse en Engelse sisteme verskil egter op fonologiese en prosodiese vlak van mekaar en gevolglik kan sekere stilistiese aspekte in Dr. Seuss se versverhale, soos die metriese struktuur, nie outomaties in die doeltekste oorgedra word nie, aangesien die Afrikaanse en Franse reëls wat betref die beklemtoning van sillabes van die Engelse sisteem verskil (vergelyk 3.3.2.3.2.2.). Hoewel sekere kritici soos Philip Nel (2004) en Lisa A. Peterson (2006) van mening is dat dit juis Theodor Seuss Geisel se gebruik van afwisselende jambiese en anapestiese versvoete is wat sy werk so uniek maak en dié verstegniese aspek ongetwyfeld 'n belangrike funksie in sy versverhale verrig, is dit onrealisties om van die vertalers van Dr. Seuss-versverhale te verwag dat hulle vertalings

moet produseer wat rym, die bronteks se metriese struktuur naboots, getrou bly aan sowel die visuele teks as die doelgehoor se leesbehoefte én die skopos⁶⁰⁹.

Hoewel Theodor Seuss Geisel se versvernuf ongetwyfeld te voorskyn kom in sy herhaaldelike gebruik van stilistiese aspekte soos eindrym, enjambement, metrum, anadiplose en anafore, is dit nie noodwendig die skrywer se tegniese vaardighede wat veroorsaak het dat sy versverhale, wat tussen 1937 en 1990 verskyn het, kinders dekades later steeds laat skater nie. Eintlik is dit Geisel se taalgebruik wat sy tekste weens twee redes tydloos maak. Enersyds het Dr. Seuss juis gewild geword omdat sowel sy illustrasies as die taalgebruik in sy tekste destyds só modern was, dat dit mense geskok het en eers redelik onlangs ‘aanvaarbaar’ geword het. Dr. Seuss se versverhale bevat miskien nie dieselfde skokwaarde as in die verlede nie, maar in teenstelling met die meeste klassieke kinder- en jeugliteratuur, bevat dit ook nie argaïese woorde en uitdrukkings nie. Andersyds is dit onmoontlik dat geleentheids- en nonsenswoorde ooit kan verouder. Vertalers wat daarna streef om getrou te bly aan die ‘gees’ van die Dr. Seuss-versverhale⁶¹⁰ behoort dus spesiale aandag te skenk aan sowel die woordkeuse en register van die doelt tekste as die vertaling van nuutskeppinge, aangesien dié linguistiese aspekte uiteindelik die sukses van die vertalings bepaal.

5.6.1. Wipgat-woorde en kielie-klanke: Taalgebruik en register

Theodor Seuss Geisel se versverhale is lank as rommelstories geklassifiseer, nie net omdat dit revolusionêre strokiesprentagtige illustrasies bevat het nie, maar ook omdat dit ‘onbeskaafde’ woorde en omgangstaal bevat het (Kuskin, 1980: 222). In teenstelling met die soetsappige taalgebruik wat kenmerkend was van kinder- en jeugliteratuur wat in die vroeë 1900’s verskyn het, het Geisel nie gehuiwer om slang- en taboewoorde in sy stories te gebruik nie, soos ‘toodle-oo’ (*Horton hatches the egg*, 1940), ‘what rot!’ en ‘quit your yapping!’ (*Horton hears a Who!*, 1954) en ‘burp’ (*Yertle the turtle*, 1958b). Geisel se informele taalgebruik en kleurvolle woordeskat het ’n speelse element aan die Dr. Seuss-versverhale verleen: “*Seuss’s willingness to experiment with words – even if that meant breaking the rules – is one reason that his books are so fun to read*” (Nel, 2004: 12). Hoewel kontemporêre skrywers, wat hulle tekste psigolinguisties aanpas (o.a. met behulp van

⁶⁰⁹ Anne-Laure Fournier le Ray het daarin geslaag om *Green eggs and ham* (1960) se metriese struktuur na te boots, hoofsaaklik omdat haar doelt tekste uit mono- en polisillabiese woorde bestaan. In die vertaling gebruik sy, nes Geisel, trogê, jambes en anapestes, maar dit word nie noodwendig in dieselfde versreëls gebruik as in die bronteks nie: “*Ce Sam-c’est moi! / Ce Sam-c’est moi! / Je n’aime pas / ce Sam-c’est moi!*” (Seuss, Fournier le Ray, 2009a: n.pag.). Mens sou selfs kan argumenteer dat dit toeval is, vir die meeste Westerse tale (Germaans en Romaans) in elk geval, dat die metrum in die bron- en doelt tekste amper identies is, aangesien dié versverhaal uit ’n beperkte, uiters eenvoudige woordeskat bestaan: “*That Sam-I-am! / That Sam-I-am! / I do not like / that Sam-I-am!*” (Seuss, 1960: n.pag.).

⁶¹⁰ Volgens Leon Rousseau moet vertalers van Dr. Seuss se versverhale nie probeer om die inhoud van die brontekste letterlik weer te gee nie en maak dit nie saak as die metrum in die vertalings nie met die oorspronklike metriese patroon ooreenstem nie: “*Wat oorgedra moet word, is die gees [...] Om ’n Dr. Seuss-boek te berym [moet] dit in Afrikaans herdroom word*” (Rousseau, in Hiert, hier’s hy wêér, 21 April 2012: 4).

tenertaal en kragwoorde), se werk gewoonlik 'n kort rakleef tyd het omdat spreektaal so vinnig verander en verouder, is dit nie die geval met Geisel se versverhale nie. Sy taalgebruik was só modern vir die era waarin dit tot stand gekom het en só snaaks, dat dit steeds, meer as vyftig jaar later, kinders vermaak.

Dieselfde geld ongelukkig nie vir al die vertalings nie. Die register in sekere vertalings is soms só formeel en die taalgebruik by te só argaies, dat dit nie verbasend is dat dié vertalings nooit dieselfde status as die brontekste kon bereik en stil-stil van die mark verdwyn het nie. Byvoorbeeld, in *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), waar 'n jong seun aan die woord is, het Geisel gebruik gemaak van woorde en uitdrukkings wat by die preadolessente protagonis pas; m.a.w. hoewel 'n grootmens die storie geskryf het, klink die karakter nes 'n kind. Hoewel die register in Lize Kampman se Afrikaanse vertaling *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991) hoofsaaklik informeel is en enkele parmantige uitdrukkings bevat wat doeltekslesers sal laat lag (figuur 29A), gebruik die vertaler by te woorde wat glad nie by dié van 'n preadolessente kind pas nie en wat jong lesers van die doelteks sal vervreem, aangesien hulle sal sukkel om hulle met dié karakter te identifiseer en sal besef dat dit 'n grootmens is wat soos 'n kind probeer klink (figuur 29B):

Figuur 29
Die gemengde register in *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991)⁶¹¹

[A] Voorbeelde van informele taalgebruik in die doelteks

The story would really be better to hear If the driver I saw were a charioteer. A gold and blue chariot's <i>something</i> to meet, Rumbling like thunder down Mulberry Street! (Seuss, 1937: n.pag.)	Die storie sal my eintlik nog beter pas As die man op die wa maar 'n koetsdrywer was. So 'n blou-goue koets sal jou asem wegslaat As dit donderend jaag hier deur Bosbessiestraat! (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
No, it won't do at all... A zebra's too small. (Seuss, 1937: n.pag.)	Ag, dis mos nou twak... 'n Kwagga's te swak. (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
But it isn't too late to make one little change... A sleigh and an ELEPHANT! There's something strange! (Seuss, 1937: n.pag.)	Maar ek kan nog bylas! Ek dink... ja, sowaar – 'n Slee en 'n OLIFANT! Dis wraggies raar! (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
But now what worries me is this... Mulberry Street runs into Bliss, [...] (Seuss, 1937: n.pag.)	O gaats – 'n entjie hiervandaan Kruis hierdie straat met Tiende Laan. (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
They'll never crash now. They'll race at top speed with Sergeant Mulvaney, himself, in the lead. (Seuss, 1937: n.pag.)	Nou is dit veilig! Nou kan hulle laat waai , Sersant van der Merwe ry voor om die draai. (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
I swung round the corner And dashed through the gate, I ran up the steps And I felt simply GREAT! (Seuss, 1937: n.pag.)	Ek hol om die hoek En galop oor die gras, Ek storm die trap op En ek voel EERSTEKLAS! (Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

⁶¹¹ Indien die register formeel is in die voorbeelde van informele taalgebruik wat in figuur 29 verskyn, word dit onderstreep. Dieselfde geld vir dié gevalle waar die register informeel is, maar ook formele taalgebruik bevat.

[B] Voorbeelde van formele taalgebruik in die doeltteks

That's nothing to tell of,
That won't do of course...
Just a broken-down wagon
That's drawn by a horse.
(Seuss, 1937: n.pag.)
But now is it fair? Is it fair what I've done?
I'll bet you those wagons weigh more than a ton!
(Seuss, 1937: n.pag.)

Dis regtig nie veel nie,
Wie kan dááror **juig**?
Net 'n **lendelam** wa
Met 'n perd en 'n **tuig**.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)
Maar is dit nou **billik**? Kan 'n mens dit verwag?
Daai waens is **sweerlik** 'n **loodsware** vrag.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

The Mayor is there
And the Aldermen too,
All waving big banners
Of red, white and blue.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Die raadslede staan weerskant
In kisklere getooi.
Hulle almal waai vlae
Van blou, wit en rooi.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

There was so much to tell, I JUST COULDN'T BEGIN!
Dad looked at me sharply and pulled at his chin.
(Seuss, 1937: n.pag.)

Daar's soveel te vertel dat EK SKAARS KAN BEGIN!
Pa kyk stip na my en trek aan sy **kin**.
(Seuss, Kampman [vert.], 1991: n.pag.)

Hier is dus 'n aansienlike voorkoms van stylbreukgevalle. Hoewel dit sin sou maak indien die vertaler van 'n formeler register gebruik sou maak wanneer Marco voorbeeldig is en na die 'vervelige' realiteit verwys en van 'n informele register wanneer hy ongehoorsaam is en vrye teuels gee aan sy verbeelding, is die doeltteks se gemengde register gebaseer op Kampman se strewe om 'n rymende, ritmiese doeltteks te produseer. Byvoorbeeld, die verouderde woord 'kisklere' (i.p.v. iets informelers soos 'pakke') is hoofsaaklik gekies omdat dit 'n drielettergrepijge woord is en 'kin' (i.p.v. 'ken') omdat dit rym met 'begin'. Interessant genoeg is die ander Afrikaanse vertalings wat nie daarin slaag om getrou te bly aan die bronteks se register nie ook versverhale waarin 'n preadolesse seun die protagonis is, naamlik *The cat in the hat* (1957a) en *The cat in the hat comes back* (1958a). Sekere uitdrukkings wat die protagonis en sy sussie gebruik in Leon Rousseau se Afrikaanse vertalings *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a), wat feitlik onveranderd in April 2012 by Human & Rousseau verskyn het⁶¹², stem nie ooreen met die taalgebruik van vandag se kinders nie; o.a. outydse uitroepe van verbasing soos 'my liewe' en 'o land' (vb. 212)⁶¹³.

⁶¹² Dit val op dat die enkele veranderinge wat wél aan die heruitgawes gebring is, hoofsaaklik toegepas is in 'n poging om die metrum en ritme van die doeltteks te verbeter. Aangesien die oorspronklike vertalings en die heruitgawes feitlik identies is, word die heruitgawes slegs aangehaal indien dit van die oorspronklike berymings verskil.

⁶¹³ Terwyl Leon Rousseau se gebruik van 'my liewe' en 'o land' onvanpas is omdat geen kontemporêre kind dié uitdrukkings sal gebruik nie, het Marié Heese se gebruik van die uitdrukking 'liewe land' in *Willie die skillie* (1989) nie 'n negatiewe effek op die doeltteks nie, aangesien die karakter 'n skilpad en nie 'n kind is nie: "*Hoera!*" skree ou Willie. *'Die bome is myne! / Ek is baas oor die voëls, ek is baas oor die bye! / Ek is baas oor die skoendlappers! Ék dra die kroon! / Liewe land! Maar ek sit op 'n lieflike troon! / Ek is Willie die Skillie! O ek is 'n doring! / Want waar ek ook kyk, is ek nou die koning!'*" (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.). Dieselfde geld vir die oeroue Once-ler se uitroep van ontsteltenis 'ai tog, liewe ons', wat in Leon Rousseau se vertaling van *The Lorax* (1971) gebruik word om eindrym te bewerkstellig: "*Maar maklik die mooiste – ai tog, liewe ons – / was die troefaladome se troefaladons!*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

Voorbeeld 212

And then
Something went BUMP!⁶¹⁴
How that bump made us jump!
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Toe hoor ons 'n slag van die voordeur se kant.
"My **liewe**," sê Sannie,
en ek sê: "**O land**."
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 5)

Rousseau se Afrikaanse berymings van dié twee Dr. Seuss-versverhale, wat oorspronklik geskep is om kinders se leesvaardighede te verbeter en hoofsaaklik uit maklike, monosillabiese woorde bestaan, wemel ook van ingewikkelde en/of argaïese woorde wat onmoontlik deel uitmaak van kinders wat nog leer lees se woordeskat (vergelyk figuur 30). Rousseau se gebruik van argaïese en/of ingewikkelde woorde het dus 'n negatiewe invloed op sowel die skopos as die vermaaklikheidswaarde van die doelt tekste en sal gevolglik ook die ontvangs van die heruitgawes benadeel. Kontemporêre kinders sal hulle byvoorbeeld moeilik met die taalgebruik kan identifiseer en hulle kan selfs die tekste as kinderagtig en/of outyds afmaak en verwerp. Laasgenoemde laat mens wonder presies waarom Human & Rousseau besluit het om heruitgawes van Rousseau se berymings te publiseer. Is dié tekste eerder gemik op nostalgiese volwassenes (indirekte gebruikers), wat die versverhale vir hulle kinders sal aanskaaf bloot omdat hulle dit as kinders geniet het (sien 3.2.2.), of is dit geskep om 'n leemte in die mark te vul en die keuse van tekste uit te brei wat tot Afrikaanssprekende kinders se beskikking is? Indien dít die geval is, is dit vreemd dat die uitgewers nie meer moeite gedoen het om die heruitgawes te redigeer sodat dit met vandag se kinders se taalgebruik en (lees)behoefte ooreenstem nie. Die vraag ontstaan ook of die heruitgawes 'n langer rakleef tyd sal hê en of dit, nes die oorspronklike vertalings, skielik net van die mark sal verdwyn.

Die wisselvallige taalgebruik in Rousseau se Afrikaanse berymings het ook 'n negatiewe invloed op die karakteruitbeelding. Byvoorbeeld, in *The cat and the hat* (1957a) word die goudvis uitgebeeld as die verantwoordelike, volwasse karakter wat die kinders teen wangedrag waarsku, terwyl die kat 'n astrante kwaadstigter is. In Rousseau se vertaling is

⁶¹⁴ In plaas daarvan om die onomatopoeë in die bronteks in die doelt tekste te herhaal, het Rousseau besluit om die strofe te herskryf en eerder te wys hoe groot die kinders vir die geraas skrik. Jean Vallier en Anne-Laure Fournier le Ray het die onomatopoeë onderskeidelik vertaal as 'Bang!' (Seuss, Vallier [vert.], 1967a: n.pag.) en 'Boum!' (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.). Hoewel die illustrasie in Vallier se vertaling steeds die woord 'Bump!' bevat omdat die doelt tekste van die bronteks vergesel word, is dit in Fournier le Ray met die Franse ekwivalent 'Boum!' vervang. Mens sou verwag dat die woord 'Bump' ook in die Afrikaanse doelt tekste met 'n Afrikaanse ekwivalent (o.a. 'Boem!') vervang sou word, maar die Engelse 'Bump!' verskyn steeds in die oorspronklike vertaling se visuele teks. Dié onomatopoeë is wel in die onlangse heruitgawe vervang met 'Doef!' (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 5 en Seuss, Rousseau [vert.], 2012a: 7). In *Die kat kom weer* (1972a) is die onomatopoeë 'Voom!' wat in sowel die verbale as die visuele teks voorkom, in die oorspronklike vertaling verander na 'Woom' (Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 58-59). Hoewel die woord 'Woom' steeds in die heruitgawe se verbale teks gebruik word, is dit in die visuele teks weer verander na 'Voom!' (Seuss, Rousseau [vert.], 2012: 58-59). Rousseau het ook 'n geleentheidswoord gebruik wat nie in die bronteks verskyn nie. In *The cat in the hat comes back* (1958a) sê die kat "*That Voom blew my little cats / Back in my hat [...]*" en in sowel die oorspronklike doelt tekste as die onlangse heruitgawe word die katjies in die kat se hoed 'teruggewoom' (Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 61 en Seuss, Rousseau [vert.], 2012: 61). 'Woom' is egter nie 'n Afrikaanse woord nie en is ook nie klanknabootsend nie. Rousseau sou eerder met 'n oorspronklike klanknabootsing vorendag kon kom, of kon ten minste die spelling van die woord foneties aanpas ('woem' i.p.v. 'woom') sodat dit met die Afrikaanse taalkonvensies ooreenstem.

die vis se taalgebruik egter oorwegend informeel (figuur 30A)⁶¹⁵, terwyl dié van die kat by tye só deftig is, dat hy prekerig eerder as parmantig voorkom (figuur 30B)⁶¹⁶. Sodoende verander die pretbederwer in die gewilde karakter, terwyl die kat, wat veronderstel is om die een te wees wat jong kinders se harte steel, se aantrekkingskrag verminder. Selfs die kinders se taalgebruik is nie oortuigend nie; die een oomblik gebruik hulle informele uitdrukkings en die volgende oomblik outydse, formele en/of ingewikkelde woorde (figuur 30C); dus is hier weereens 'n aansienlike voorkoms van stylbreukgevalle:

Figuur 30
Taalgebruik in *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a)

[A] Voorbeelde van die goudvis se taalgebruik

And our fish came down, too.
He fell into a pot!
He said, "Do I like this?
Oh, no! I do not.
This is not a good game,"
Said our fish as he lit.
"No, I do not like it,
Not one little bit!"
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Ons vissie is veilig –
hy land in 'n pot –
maar katterig skree hy:
"Jou **simpele sot**
Jy dink jy's so slim,
maar jy is nie, verstaan;
Jy weet net so min
soos 'n kat van saffraan!"⁶¹⁷
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 22)

⁶¹⁵ In sy oorspronklike Afrikaanse vertaling van *The cat in the hat* (1973a) het Rousseau woordspel gebruik in die strofe waarin die vis die kat vra om hom neer te sit: "*Sit my neer!* gil die vis. / *'Is jy heeltemal mal?* / *Netnou maak jy 'n fout, / en dan laat jy my val*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 13). Dié woordspel gaan egter verlore in die hersiene vertaling: "*Sit my neer!* gil die vis. / *'Is jy gek? Is jy mal?* / *Netnou maak jy 'n fout, / en dan laat jy my val*" (Seuss, Rousseau [vert.], 2012a: 15). Daar was geen rede om dié versreël te verander nie omdat dit, nes die versreël in die oorspronklike vertaling, ook uit ses lettergrepe bestaan.

⁶¹⁶ In Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertaling *Le chat chapeauté* (2004) kom die goedgemanierde vis se voorbeeldigheid veral te voorskyn in die manier waarop hy met die kat praat. Hoewel die vis se taalgebruik neutraal is (m.a.w. nie té informeel of formeel nie), gebruik die vis die formele aanspreekvorm 'vous' wanneer hy die kat aanspreek. Die kat, aan die ander kant, is ongemanierd, toon geen respek teenoor die vis nie en spreek hom as 'tu' aan (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004). In Jean Vallier se vertaling *Le chat au chapeau* (1967a) word die informele aanspreekvorm 'tu' deurgaans gebruik en weerspieël die direkte woord-vir-woord vertalings nie een van die karakters se persoonlikhede nie (Seuss, Vallier [vert.], 1967a: n.pag.). In Fournier le Ray se vertaling van *Horton hears a Who!* (1954) word die karakters se onderlinge verhoudings ook uitgebeeld deur die gebruik van die formele en informele aanspreekvorme 'vous' en 'tu'. Byvoorbeeld, wanneer die diere mekaar ken (of hulle nou van mekaar hou of nie) word die informele aanspreekvorm 'tu' gebruik. Die enigste uitsonderings is wanneer die bosape Bec Béquette hoflik vra om die stofspikkel weg te steek en Horton die arend smee om niks met die stofspikkel te doen nie; die bosapies en Horton spreek die arend aan as 'vous' maar die gemene gevleuelde karakter spreek die olifant aan as 'tu'. Horton se respek vir die Whos en gesagsfigure word ook beklemtoon wanneer hy die burgemeester van Whoville as 'vous' aanspreek. Die burgemeester weet egter dat Horton hulle vriend is en gebruik die informele aanspreekvorm 'vous' wanneer hy met hom praat (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.).

⁶¹⁷ Dit is onwaarskynlik dat jong doeltekslesers vertrou sal wees met dié idioom. Hoewel dit sin maak dat Seuss se verstandige, volwasse vis dié soort uitdrukking in die bronteks sou kon gebruik, is dit moeilik om te glo dat Rousseau se platvloerse vis so praat. Dieselfde geld vir die goudvis se gebruik van die argaïese woord 'kapot': "*Hulle mag nie hier kom nie / hulle maak my kapot. Skop hulle uit!*" / *sê die vis in die pot*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 35). Hoewel die metrum effens aangepas is deur 'hulle' met 'hul' te vervang en 'n komma na die eerste versreël te plaas, verskyn die woord 'kapot' steeds in die heruitgawe: "*Hulle mag nie hier kom nie, / hul maak my kapot. / Skop hulle uit!*" / *sê die vis in die pot*" (Seuss, Rousseau [vert.], 2012: 37). Die protagonis in *Die kat kom weer* (1972a) gebruik ook dié woord: "*[...] Jy plas soos 'n vis / en jy eet soos 'n ot, / jy moet maak dat jy wegkom / jy maak ons kapot*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 12). Dit is egter nie die enigste voorbeelde waar Rousseau van ingewikkelde en/of argaïese uitdrukkings gebruik maak om eindrym te bewerkstellig nie. Laasgenoemde is ook die geval met die vis se uitroep van verbasing: "*Het julle gehoor?*" / *vra die vis, "o my lieue!"* / *En ek sien hoe hy vinnig / verbleek om die kiewe*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 48). Dit pas eenvoudig nie dat die vis, wat in die Afrikaanse vertalings as 'n platvloerse karakter uitgebeeld word, só 'n formele, outydse uitdrukking gebruik nie.

"[...] You SHOULD NOT be here
When our mother is not.
You get out of this house!"
Said the fish in the pot.
(Seuss, 1957a: n.pag.)

"[...] Jy hoort glad nie hier nie,"
betig hy die Kat.
"My enigste raad is:
Ou Kater, laat vat!"
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 25)

[B] Voorbeelde van die kat se taalgebruik⁶¹⁸

"Oh dear!" said the cat.
"You did not like our game...
Oh dear.
What a shame!
What a shame!
What a shame!"
(Seuss, 1957a: n.pag.)

"Ag, **ou seun**," sê die Kat,
"jy't ons **spel** nie waardeer nie.
Dis onskuldige pret –
ons het niemand beseer nie."
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 53)

They ran out of the house them
And we ran out, too.
And the Big Cat laughed,
"Now you will see something new!
My cats are all clever.
My cats are good shots.
My cats have good guns.
They will kill all those spots!"⁶¹⁹
(Seuss, 1958: n.pag.)

"Kyk nou hoe mooi,"
sê die kat met die hoed,
"my katjies is slim,
en my katjies mik goed;
my katjies is klein,
maar **hul ywer is noes**;
net gou sal hul al
daardie kolle verwoes."
(Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 44)

[C] Voorbeelde van die kinders se taalgebruik

That's what the cat said...
Then he fell on his head!
He came down with a bump
From up there on the ball.
and Sally and I,
We saw ALL the things fall!
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Ons skrik ons skoon **katswink**—⁶²⁰
ons weet maar te goed:
vir sy kattedraaie
sal **ons twee moet boet!**
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 21)

⁶¹⁸ Die kat in die heruitgawe van *Die kat kom kuier* (2012a) gebruik ook formele woorde wat nie in Rousseau se oorspronklike vertaling voorkom nie. Die versreël "Kyk, op my wysvinger vaar **daar** 'n skip" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 16) is byvoorbeeld verander na "Kyk, op my een vinger vaar **waarlik** 'n skip" (Seuss, Rousseau [vert.], 2012a: 18). Dié verandering is aangebring in 'n poging om die ritme en metrum van die bronteks na te boots. Met ander woorde, die tien-lettergrepige versreël in die oorspronklike vertaling is verander sodat dit uit elf lettergrepe bestaan. Die hervertaling slaag egter ook nie daarin om Seuss se metrum identies te reproduseer nie, aangesien die versreël in die bronteks uit twaalf lettergrepe bestaan. Laasgenoemde is nie die enigste geval waar die hersiene vertaling formele woorde bevat wat nie in die oorspronklike vertaling voorkom nie. In die heruitgawe gebruik die vis die woord 'nogmaals', in plaas daarvan om vier keer die woord 'nee' te herhaal, soos wat die geval is in Rousseau se oorspronklike vertaling: "Maar die vis in die pot sê: '**Nee, nee, nee, nee!** / Jaag weg daardie nare Ding Een en Ding Twee [...]" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 35). Daar was geen rede vir dié verandering nie, aangesien die getal lettergrepe in die heruitgawe presies dieselfde is as dié in die oorspronklike vertaling: "Maar die vis in die pot sê: '**Nee, nogmaals nee!** / Jaag weg daardie nare Ding Een en Ding Twee [...]" (Seuss, Rousseau [vert.], 2012a: 37).

⁶¹⁹ Rousseau het die verwysing na die katjies wat die kolle met propgewere stukkend skiet uit die doelteks weggelaat, hoewel dit steeds in die visuele teks uitgebeeld word. Laasgenoemde is 'n voorbeeld van 'reiniging' (vergelyk 3.2.2.3.1), 'n vertaalstrategie wat op die omissie en herskrywing van taboemas berus en veral in die kinder- en jeugliteratuur verskyn (Klingberg, 1986: 58): "Purification may be defined as something undertaken with regard to the real or assumed set of values of the addressees. As far as children's literature is concerned, the regard is mainly taken to the set of values of the adult intermediaries" (Klingberg, 2008: 15).

⁶²⁰ Rousseau se gebruik van figuurlike uitdrukkings wat die woord 'kat' bevat is oorspronklik, maar effens oorbodig. Byvoorbeeld, *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a) wemel van uitdrukkings soos 'kattekwaad', 'katswink', 'katterig', 'kattegejammer', 'kattegekern' en 'kattedraaie'. Sekere uitdrukkings is ook onnodig ingewikkeld en kan jong lesers van die doeltekste vervreem omdat hulle nie die betekenis daarvan ken nie. Interessant genoeg is die verwysing na die kat se 'kattedraaie' (sien figuur 30C) in die heruitgawe van *Die kat kom kuier* (2012a) vervang met 'kattemaaie': "Ons skrik ons skoon **katswink** – / ons weet maar te goed: / vir sy **kattemaaie** / sal ons twee moet boet!" (Seuss, Rousseau [vert.], 2012a: 23). Laasgenoemde kan as 'n positiewe verandering beskou word, aangesien die woord 'kattedraai' nie in Afrikaans bestaan nie en die woord 'kattemaaie' dikwels gebruik word teenoor kinders wat 'woes tekere gaan' en/of 'woes speel'.

When our mother went
Down to the town for the day,
She said, "Somebody has to clean all this away.
Somebody, SOMEBODY has to, you see."
Then she picked out two Somebodies. Sally and me.
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Ons ma is weg dorp toe en sy het gesê:
"As ek terugkom moet hier geen sneeu meer lê"⁶²¹,
Sneeu is mooi, maar niemand wil mos
sneeu en ys op sy tuinpaadjie los."
'n Voël sit en slaap op 'n tak, maar ons kan nie,
want netnou kom Ma en **sy stuit vir geen man nie**.
Ons werk **dus** maar **voort**, net ek en sus Sannie.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 4-5)

"Oh-oh!" Sally said.
Don't you talk to that cat.
That cat is a bad one,
That Cat in the Hat.
He plays lots of bad tricks.
Don't you let him come near.
You know what he did
The last time he was here."
(Seuss, 1958: n.pag.)

"Ag, nee, dis die **kater**,"
sê Sannie ontsteld.
**"Dié kat is 'n vabond
wat dink hy's 'n held.**
Bly weg van ons, hoor jy,
ons wil jou nie hê nie.
As sy hoor jy was hier,
wat sal Mamma nie sê nie?"
(Seuss, Rousseau [vert.], 1972a: 7)

Wat Anne-Laure Fournier le Ray se vertalings *Le chat chapeauté* (2004), *Les œufs verts au jambon* (2009a) en *Horton entend un Zou!* (2009b) betref, is dit opvallend dat die vertaler probeer het om, nes Geisel, 'n speelse element aan haar doeltekste te verleen. Byvoorbeeld, *Les œufs verts au jambon* (2009a), wat uit maklike, monosillabiese woorde bestaan, het 'n astrante ondertoon, nes die bronteks en *Le chat chapeauté* (2004) en *Horton entend un Zou!* (2009b) bevat 'n verskeidenheid klankryke woorde en uitdrukkings wat die vermaaklikheidswaarde van die tekste verhoog en jong doeltekstlesers lekker laat lag (figuur 31):

Figuur 31

Kontemporêre, klankryke taalgebruik in Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertalings

[A] Voorbeelde uit *Le chat chapeauté* (2004)

So all we could do was to
Sit!
Sit!
Sit!
Sit!
And we did not like it.
Not one little bit.
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Tout ce qu'on pouvait faire,
c'était rester assis,
Assis!
Assis!
Assis!
C'était à mourir d'ennui.
Quelle **plaie**, cette pluie!
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)

"Put me down!" said the fish.
"This is no fun at all!
Put me down!" said the fish.
"I do NOT wish to fall!"
(Seuss, 1957a: n.pag.)

"Faites-moi descendre!"
crie le poisson.
"Vous êtes complètement fou!"
"Faites-moi descendre!"
crie le poisson.
"Je vais me casser le cou!"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)

[B] Voorbeelde uit *Horton entend un Zou!* (2009b)

They snatched Horton's clover! They carried it off
To a black-bottomed eagle named Vlad Vlad-i-koff,
A mighty strong eagle, of very swift wing,
And they said, "Will you kindly get rif of this thing?"
(Seuss, 1954: n.pag.)

⁶²¹ Die metrum in die onlangse heruitgawe van *Die kat kom weer* (2012b) is verbeter deur dié versreël te verander: "As ek terugkom moet **daar** geen sneeu meer **hier** lê" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: 5).

Sautant et bondissant, ils piquèrent la pâquerette
Et la donnèrent à un aigle nommé Bec Béquette
Un aigle aux longues ailes, qui pouvait voler loin:
"Pourriez-vous, cher ami, emporter **ce machin**?"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

But far, far beyond him, that eagle kept flapping
And over his shoulder called back, "Quit your yapping.
I'll fly the night through. I'm a bird, I don't mind it.
And I'll hide this, tomorrow, where *you'll* never find it!"
(Seuss, 1954: n.pag.)

Mais sans se retourner, le grand aigle s'écria:
"**Arrête de pleurnicher**, je ne m'arrêterai pas.
Je volerai toute la nuit, par-dessus la forêt,
Je cacherai **ce truc**, tu ne l'auras jamais!"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

"[...] Tie the knots tight so he'll never shake loose!
Then dunk that dumb speck in the Beezle-Nut juice!"
(Seuss, 1954: n.pag.)

"[...] Serrez-les bien fort pour qu'il ne puisse pas s'enfuir,
Et **cette boule de malheur**, on va la faire bouillir!"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

"I think you're a fool!" laughed the sour kangaroo
And the young kangaroo in her pouch said, "Me too!"
"You're the biggest blame fool in the Jungle of Nool!"
(Seuss, 1954: n.pag.)

"**Tu es complètement fou!**" ricana le kangourou en partant.
"Foufou!" répéta le bébé pour faire comme sa maman.
"**Le plus fou des dingos** de la Jungle de Derche!"
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Fournier le Ray is nie die enigste vertaler wat besef in watter mate die taalgebruik en die register van die versverhale uiteindelik die sukses van die doeltekste in die doelsisteem kan beïnvloed nie. Philip de Vos het byvoorbeeld gesorg dat *Die Loraks* (1993) stuitige uitdrukkings soos 'wragtig te pragtig' en 'waggies waar' bevat wat jong lesers sal laat giggel en lus sal maak om die res van dié opvoedkundige versverhaal te lees (vb. 213 en vb. 214):

Voorbeeld 213

But the very next minute I proved he was wrong.
For, just at that minute, a chap came along,
and he thought that the Thneed I had knitted was great.
He happily bought it for three ninety-eight.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Maar... skaars was hy klaar of 'n man stap verby
en hy sê: "Daardie Bruim is gemaak *net* vir my!
Die Bruim is te lieflik; en **wragtig te pragtig**.
Ek koop hom met liefde vir ag-ag-en-tagtig⁶²²."
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 26)

⁶²² Sien vb. 205 vir Leon Rousseau se vertaling van dié strofe.

Voorbeeld 214

Then...
Oh! Baby! Oh!
How business did grow!
Now, chopping one tree
at a time
was too slow.
(Seuss, 1971: n.pag.)

En dit –
wraggies waar –
was maar slegs die begin.
Een boom op 'n slag
was mos regtig te min⁶²³.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 32)

Hoewel dié tipe uitdrukkings die vermaaklikheidswaarde van die vertaling verhoog, val dit op dat De Vos se taalgebruik by tye wel wisselvallig is, veral wat betref Jandorie (Once-ler) se manier van praat. Dié hardekwas, bombastiese karakter se taalgebruik is oorwegend informeel, maar tog gebruik hy by tye formele woorde soos 'plegtig', 'fraai', 'vermeld' en 'dus' (vb. 215 – vb. 217)⁶²⁴:

Voorbeeld 215

But those *trees*! Those *trees*!
Those *Truffula Trees*!
All my life I'd been searching
for trees such as these.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Die bome! Die bome!
Die **fraai** Biebelies
met **plegtige** pluime
wat wieg in die bries⁶²⁵.
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 16)

Voorbeeld 216

I went right on biggering... selling more Thneeds.
And I biggered my money, which everyone needs.
(Seuss, 1971: n.pag.)

Alles word groter, dít moet ek **vermeld**:
Selfs die sakke, die sakke, die sakke vol geld⁶²⁶!
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 39)

Voorbeeld 217

"So...
Catch!" calls the Once-ler.
He lets something fall.
"It's the last one of all!
You're in charge of the last of the Truffula Seeds.
And Truffula Trees are what everyone needs [...]"
(Seuss, 1971: n.pag.)

"Vang!" roep Jandorie
en laat ietsie val.
"Dis die heel laaste saad
uit die Biebeliesdal.
Jy is belangrik. Geluk **dus**, ou maat.
Jy's in beheer van die Biebeliessaad [...]"⁶²⁷
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 61)

Die Loraks (Lorax) se taalgebruik is ook soms wisselvallig⁶²⁸. Byvoorbeeld, hoewel dié kwaai karakter se taalgebruik in De Vos se vertaling oorwegend formeel is, gebruik hy by tye

⁶²³ Deur Leon Rousseau vertaal as: "*Die bome is baie, my tyd is beperk. / Toe maak ek 'n toestel wat vinniger werk*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁶²⁴ Die Kitser (Once-ler), wat in Leon Rousseau se vertaling van *The Lorax* (1971) uitgebeeld word as 'n oeroue, effens korrupte, maar statige karakter, se taalgebruik is deurgaans formeel. Laasgenoemde beteken egter nie dat dié vertaling minder vermaaklik is as De Vos s'n nie. Rousseau het byvoorbeeld die vermaaklikheidswaarde van sy vertaling verhoog deur vorendag te kom met hoogs amusante klankryke nonsenswoorde en nuutskeppinge (vergelyk figuur 34).

⁶²⁵ Deur Leon Rousseau vertaal as: "*Maar die bome! Die bome! / Die troefalabome! / So wat het ek nog net / gesien in my drome*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: 16)

⁶²⁶ Vergelyk vb. 160 vir Leon Rousseau se vertaling van dié strofe.

⁶²⁷ Vergelyk vb. 208 vir Leon Rousseau se vertaling van dié strofe.

⁶²⁸ In Rousseau se vertaling is die Loraks (Lorax) se taalgebruik oorwegend informeel. Rousseau het egter ook by tye formele woorde gebruik wat nie by die karakter se parmantige persoonlikheid pas nie omdat dit hom in staat gestel het om eindrym en/of 'n spesifieke metriese patroon te bewerkstellig: "*Koop!*" *snork die Loraks, / 'lyk ek vir jou dō?* / *Gepla met die maan / of getik in die bol?* / *Jou arbeid, meneer, / was vergeefs en oorbodig / want nutteloos vind ek / jou mislike brodig!*" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

informele woorde, o.a. 'lieg' (i.p.v. 'jok'), 'g'n' (i.p.v. 'geen') en 'daai' (i.p.v. 'daardie'), en hy meng die formele en informele aanspreekvorme ('u' en 'jy') wanneer hy met Jandorie (Once-ler) praat (vb. 218 en vb. 219):

Voorbeeld 218

"Mister!" he said with a sawdusty sneeze,
 "I am the Lorax. I speak for the trees.
 I speak for the trees, for the trees have no tongues.
 And I'm asking you, sir, at the top of my lungs" –
 he was very upset as he shouted and puffed –
 "What's that *THING* you've made out of my *Truffula* tuft?"
 (Seuss, 1971: n.pag.)

"Meneer!" skree die ou met 'n snuitige nies,
 "Ek's die Loraks en praat vir die stom Biebelies.
 Ja, names die boom, want 'n boom het **g'n** tong nie.
g'n stembande, lippe, **g'n** nier en **g'n** long nie."
 Die Loraks was wel in 'n aaklige luim:
 "Wat's daai **DING** wat jy maak van my plegtige pruim?⁶²⁹"
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 23)

Voorbeeld 219

"And so," said the Lorax,
 - please pardon my cough –
 they cannot live here.
 So I'm sending them off."
 "Where will they go?..."
 I don't hopefully know.
 They may have to fly for a month... or a year...
 To escape from the smog you've smogged-up around here.
 (Seuss, 1971: n.pag.)

"Verskoon dat ek hoes...
 - ek glo **u** verstaan –
 Dus, stuur ek die Vroetelvoëls
 ver hiervandaan.
 En waarheen hul vlieg?...
 As ek sê, moet ek **lieg**.
 Hul mag vlieg vir 'n maand, hul mag vlieg vir 'n jaar,
 want **jou** aaklige rook maak hul hees en ook naar.⁶³⁰
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 42-43)

Marié Heese het weer in haar Afrikaanse vertalings *Willie die skillie* (1989) en *Herrie broei die eier uit* (1990a) seker gemaak dat sy Geisel se klankryke, informele skryfstyl naboots, dat die doeltekslesers hulle met die taalgebruik sal kan vereenselwig en dat elke karakter se praatwyse by hom pas. Byvoorbeeld, die ritmiese taalgebruik in Heese se Afrikaanse beryming van *Yertle the turtle* (1958b) stem baie ooreen met dié van die bronteks en beklemtoon, nes Geisel se oorspronklike kleurvolle, klankryke taalgebruik, die spel-element

⁶²⁹ Deur Leon Rousseau vertaal as: "Meneer, 'sê die ou met 'n knor en 'n brom. / 'Ek praat vir die bome, want bome is stom. / My naam is die Loraks, ek woon in die woud, / en wat jy kom doen, maak my baie benoud. / Vir eers wil ek weet watse ONDING het jy / van my lieflike troefaladonse kom brei?" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁶³⁰ Deur Leon Rousseau vertaal as: "Dus, 'sê die Loraks, / (verskoon tog my kug) / moet ek hulle ook aansê / om liewer te vlug.' / Waarheen gaan my swane? / Ek vra jou met trane. / Dalk vlieg hul en vlug hul / 'n maand of 'n jaar. / Maar hier maak die roetrook / die hele spul klaar" (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

en vermaaklikheidswaarde van die teks. Verder verander die karakters se stemtoon en manier van praat nie skielik in Heese se vertaling nie; Willie, die baasspelerige skilpadkoning klink nog altyd soos 'n onbeskofte boelie en het so 'n hoë dunk van homself dat hy na homself in die derde persoon verwys (vb. 220) en ou Freek, die skilpad wat die swaarste onder Willie se wreedheid ly, praat presies soos wat dit 'n onderdanige, 'gewone ou skillie' betaam (vb. 221)⁶³¹:

Voorbeeld 220

"What's THAT?" snorted Yertle. "What IS that thing That dares to be higher than **Yertle the King**? I shall not allow it! I'll go higher still! I'll build my throne higher! I can and I will! I'll call some more turtles. I'll stack 'em to heaven! I need 'bout five thousand, six hundred and seven!" (Seuss, 1950: n.pag.)

"Wat is DIT?" brom ou Willie. "Hè, wat IS dit daar? Wat is hoër as ek? Durf dit wees? Is dit waar? Ek sal die nie toelaat nie! Hoor wat ek sê! Die heel hoogste troon kan en sal **Willie** hê! Waterskilpaaie! Kom! Sodat almal kan sien! Ek kort vyfduisend, seshonderd en tien!"⁶³² (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.)

Voorbeeld 221

And all through that morning, he sat there up high Saying over and over, "A great king am I!" Until round about noon. Then he heard a faint sigh. "What's *that*?" snapped the king. And he looked down the stack. And he saw, at the bottom, a turtle named Mack. Just a part of his throne. And this plain little turtle Looked up and he said, "Beg your pardon, King Yertle. I've pains in my back and my shoulders and knees. How long must we stand here, Your Majesty, please?"

"SILENCE!" the King of the Turtles barked back. "I'm king, and you're only a turtle named Mack. You stay in your place while I sit here and rule. I'm a king of a cow! I'm king of a mule! I'm king of a house! And a bush! And a cat! But that isn't all. I'll do better than *that*! My throne shall be *higher*!" his royal voice thundered, "So pile up more turtles! I want 'bout two hundred!" (Seuss, 1950: n.pag.)

Heelmôre het Willie daar hoog op gebly en herhaal watter waardige koning is hy. Tot so middag se kant. Maar toe hoor hy 'n sug. "Wat is dit?" En hy loer oor die skille se rug. Daar sien hy die onderste skilpad lyk moeg. Hy's 'n deel van die troon. 'n Gewone ou skillie. Hy kyk op en sê: "**Ag, askies, Koning Willie. My skouers is seer en my gô is nou uit. Hoe lank bly ons staan, asseblief, Majesteit?**"

"Hou jou mond!" bulder Willie, die koning vir hom. "**Ek's die koning! Wie's jy? Jy is niemand! Jy's dom! Bly staan waar jy is, boetie – ek is die baas! Ek is baas oor 'n koei! En 'n muil! En 'n plaas! Ek is baas oor 'n huis! En 'n bos! En 'n kat! Maar dis nog nie genoeg nie. Ek sê julle WAT! My troon moet nog hoër! Ja, hoor wat ek sê! Waterskilpaaie! Kom! Ek wil tweehonderd hê!**" (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.)

Die enigste geval waar Heese nie daarin kon slaag om dieselfde komiese effek in die doeltteks as in die bronteks te bewerkstellig nie, is wanneer Freek die opgehoopte lug deur sy keel laat ontsnap. Jong doeltekslesers sal lag omdat hy 'n wind opbreek, tog klink die Afrikaanse beskrywing baie beleefder as die woord 'burp' wat in die bronteks verskyn (vb. 222):

⁶³¹ Heese maak ook gebruik van die formele aanspreekvorm 'u' wanneer Freek die skilpadkoning aanspreek: "*Ek wil nie, u Majesteit, net lastig bly nie, / maar u weet nie hoe ons outjies onder u ly nie. Ek weet u sien ver van u yslike troon, / maar ons het ook regte, al is ons gewoon*" (Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.). Philip de Vos maak ook sporadies van die formele aanspreekvorm gebruik wanneer die Loraks (Lorax) die nagevolge van Jandorie (Once-ler) se lugbesoedeling verduidelik (sien vb. 219).

⁶³² Heese kon daarin slaag om amper al die getalle wat in die bronteks verskyn in haar vertaling te gebruik, maar moes in dié geval 'seven' met 'tien' vervang om eindrym te bewerkstellig.

Voorbeeld 222

But, as Yertle, the Turtle King, lifted his hand
And started to order and give the command,
That plain little turtle below in the stack,
That plain little turtle whose name was just Mack,
Decided he'd taken enough. And he had.
And that plain little lad got a little bit mad
And that plain little Mack did a plain little thing.
He burped!
And his burp shook the throne of the king!
(Seuss, 1950: n.pag.)

Maar toe Willie, die skillies se koning, wou wuif
om nog 'n klomp skilpaaie nader te skuif
het Freek, daardie klein en gewone ou skillie,
besluit dis nou net mooi genoeg van dié Willie.
Ja, méér as genoeg het die skillies gehad.
En gewone ou Freek word so effentjies kwaad.
En gewone ou Freek het 'n wind opgebreek!
En so het ou Freek hom op Willie gewreek!
(Seuss, Heese [vert.], 1989: n.pag.)

Dit is natuurlik nie Heese se skuld dat daar nie 'n beter beskrywing bestaan nie, maar die doelteks sou dieselfde skreeusnaakse effek kon bewerkstellig indien die uitgewers nie die woord 'burp', wat die meeste Afrikaanssprekende kinders ken en gebruik, uit die visuele teks verwyder het nie (sien vb. 165). In dié geval sou die visuele teks (illustrasie) nie net die verbale teks komplementeer nie, maar die vermaaklikheidswaarde van die vertaling verhoog. Mens kan argumenteer dat Anansi-uitgewers nooit dié woord in die doelteks sou toelaat nie, weens twee redes. Eerstens is die woord 'burp' nog as 'n taboewoord beskou in die tagtigerjare toe die vertaling gepubliseer is en het die uitgewer van 'reiniging' (Klingberg, 2008: 15) gebruik gemaak sodat die teks aan die Afrikaanse sisteem se waardes en gedragskodes voldoen. Laasgenoemde is ironies, want Geisel probeer juis om te bewys dat die gewone ou skillie se gedrag doodnormaal is: "*And that plain little Mack **did a plain little thing. He burped!***" (Seuss, 1950: n.pag.). Tweedens is Anansi 'n opvoedkundige uitgewery wat daarna streef om kinders se taalvaardighede te verbeter en dit is onwaarskynlik dat hulle Afrikaanse kinders sal aanmoedig om Engelse woorde en/of slang aan te leer.

Die feit dat Anansi streng regulasies het wat betref die taalgebruik en temas in die tekste wat hulle tot jong lesers se beskikking stel, beteken egter nie dat die taalgebruik in Heese se vertalings konserwatief is nie. Inteendeel, Heese se vertaling *Herrie broei die eier uit* (1990a) wemel van astrante, speelse taalgebruik wat aan sowel die doelsisteem se taalreëls as die uitgewer se beleid voldoen, maar jong kinders steeds sal laat lag (vb. 223)⁶³³:

⁶³³ Daar verskyn slegs een argaïese woord in Heese se Afrikaanse vertaling van *Horton hatches the egg* (1940); wanneer Meintjie vir Herrie vra om haar eier op te pas, sê sy: "*Toe, wees nou 'n **ghoen**. / Dit is iets wat 'n vriendelike outjie sou **doen***". Heese het besluit om gebruik te maak van die woord 'ghoen', wat na 'n kranige kêrel verwys, omdat dit haar in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig. Hoewel die jong doeltekslesers waarskynlik nie die woord sal ken nie, sal hulle nie noodwendig van die vertaling vervreem word nie omdat die res van die doelteks uiters toeganklik is. Één vreemde woord sal nie veroorsaak dat jong doeltekslesers negatief gesind is teenoor 'n teks nie, maar as die teks wemel van moeilike en onbekende woorde, kan dit kinders vervreem en sal hulle waarskynlik nie die storie klaar lees nie.

Voorbeeld 223

Sighed Mayzie, a lazy bird hatching an egg:
 "I'm tired and I'm bored
 And I've kinks in my leg!
 From sitting, just sitting here day after day.
 It's *work!* How I hate it!
 I'd *much* rather play!
 I'd take a vacation, fly off for a rest
 If I could find *someone* to stay on my nest
 If I could find someone, I'd fly away – free..."
 (Seuss, 1940: n.pag.)

'n Lui mamma-voël moes 'n eier uitbroei.
 Maar sy sug en sy kla:
 "Ag, ek kan dit nie verdra
 om maar net hier te sit nie! Ag, foei...
 Dis swaar werk! Ek is pè!
 Ek wil liever loop lê!
 Ek wil wegvlieg, ja, weg van die simpele pes –
 as ek net iemand kon kry om te sit op my nes!
 As ek iemand kon kry, was ek vrolik en vry..."
 (Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

The elephant laughed.
 "Why, of all silly things!
 I haven't feathers and I haven't wings.
 ME on your egg? Why, that doesn't make sense...
 Your egg is so small, ma'am, and I'm so immense!"
 (Seuss, 1940: n.pag.)
 And she swooped from the clouds
 Through an open tent door...
 "Good gracious!" gasped Mayzie,
 "I've seen *YOU* before!"
 (Seuss, 1940: n.pag.)

Die olifant lag.
 "Maar my aarde, jy's laf!
 Sien jy dalk 'n veer of 'n vlerk aan my bas?
 Sien jy *my* op jou eier? Lyk ek vir jou klein?
 Nee, Mevroutjie, ek sit mos die eiertjie fyn!"
 (Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)
 En sy duik deur die wolke
 In 'n tent in – en daar...
 "Maar my *maggies!*" hyg Meintjie.
 "Ons ken mos mekaar!"
 (Seuss, Heese [vert.], 1990a: n.pag.)

Terwyl die metrum in Heese se vertalings nie identies is aan dié in die brontekste nie, is dit opvallend dat sy Geisel se sinstruktuur en gebruik van leestekens naboots. Byvoorbeeld, die sinne in Heese se vertalings is almal besonder kort en eindig, soos die meeste sinne in Dr. Seuss se versverhale, met uitroepetekens. Hoewel die ander Afrikaanse en Franse vertalers ook van uitroepetekens gebruik maak in hulle vertalings, is dit net Marié Heese en Jean Vallier, wat elke element uit die brontekste in die doeltteks oorgedra het, wat nie skroom om uitroepetekens na elke sin te gebruik nie. Dit is dalk nie die norm om soveel uitroepetekens in Afrikaanse tekste te gebruik nie, maar die oormatige gebruik van leestekens dramatiseer die doeltteks. Die beklemtoning en dramatisering van die Dr. Seuss-versverhale se inhoud, d.m.v. skuinsdruk, hoofletters en leestekens, is 'n stilistiese aspek wat gereeld in sy tekste verskyn en wat nie ondermyn behoort te word nie: "[...] *end punctuation can help isolate and emphasize falling and raising voice contours*" (Schroth, 1978: 749)⁶³⁴.

Hoewel die Dr. Seuss-boeke óf op beginnerlesers óf op gevorderde lesers gemik is, is dit ook belangrik om in ag te neem dat dié versverhale multifunksioneel is. In teenstelling met literêre tekste vir ouer kinders, het prentboeke 'n tweeledige doelgehoor (Oittinen, 2008: 3); dit is gemik op sowel beginnerlesers as volwasse voorlesers ('aloud-readers'). Volgens Riita Oittinen moet vertalers van prentboeke daarna streef om doelttekste te produseer wat, nes die brontekste, multifunksioneel is. Enersyds moet die doelttekste, wat primêr geskep word om kinders te vermaak en/of hul meer oor hulself en hulle omgewing te leer, eenvoudig

⁶³⁴ Geisel dryf die spot met sy oormatige gebruik van leestekens in *If I ran the circus* (1956). In dié versverhaal jongleer die sirkus-gedroggie Juggling Jott met leestekens: "And, now, come to this spot / Where the spotlight is hot / And you'll see-in the spotlight / A Juggling Jott / Who can juggle some stuff / You might think he could not... / Such as twenty-two question marks, / Which is a lot. / Also forty-four commas / And, also, one dot!" (Seuss, 1956: n.pag.).

genoeg wees sodat beginnerlesers dit kan gebruik. Andersyds moet dit voorlesers se taak vergemaklik: *“In the case of books to be read aloud, the translator is supposed to make the aloud-reader’s task as easy as possible. The text to be read aloud must roll on the aloud-reader’s tongue”* (Oittinen, 2008: 15). In dié opsig kan die vertaling van prentboeke met die vertaling van teaterstukke vergelyk word: *“As in drama translation, translators of picture books need to pay attention to the readability of the verbal text: the text is ‘performed’ for the child and it must flow while being read”* (Oittinen, 2008: 16). Een van die redes waarom Anne-Laure Fournier le Ray se Franse vertalings so suksesvol is, is omdat dié kinderboekskrywer weet dat prentboeke vir voordrag bestem is en dat klankryke woorde en onomatopoeë nie net ’n onmiddellike reaksie by jong luisteraars wek nie, maar ook ’n genotvolle leeservaring vir volwasse voorlesers verskaf. Fournier le Ray het byvoorbeeld nie net daarop gelet om informele taal in haar doeltekste te gebruik nie, maar ook gesorg dat die klanknabootsende woorde wat in die Engelse brontekste voorkom, ook in die Franse vertalings verskyn. Terwyl Rousseau byvoorbeeld die meeste onomatopoeïese woorde uit sy vertaling van *The cat in the hat* (1957a) weggelaat het en Vallier dit direk vertaal het, het Fournier le Ray idiomatiese Franse ekwivalente in *Le chat chapeauté* (2004) gebruik (vb. 224 – vb. 226)⁶³⁵:

Voorbeeld 224

And then
Something went **BUMP!**
How that bump made us jump!
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Soudain,
il y eut un grand **BOUM**.
À ce **BOUM**, nous avons bondi!
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)

Voorbeeld 225

That is what the cat said...
Then he fell on his head!
He came down with a **bump**
From up there on the ball,
And Sally and I,
We saw ALL the things fall!
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Au moment où il disait cela,
le Chat tomba la tête en bas.
Cela fit **BOUM** et **PATATRAS!**
Nous avons vu, juste devant nous,
tous les objets tomber d’un coup!
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)

Voorbeeld 226

Then Sally and I
Saw them run down the hall.
We saw those two Things
Bump their kites on the wall!
Bump! Thump! Thump! Bump!
Down the wall in the hall
(Seuss, 1957a: n.pag.)

Sally et moi, nous sommes allés voir
les Bidules courir dans le couloir.
Ils renversaient les vases, les miroirs.
Ces Bidules, qui était si sages,
abîmaient tout sur leur passage.
Et **PIF**, et **PAF!** Et **PAF**, et **PIF!**
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.)

⁶³⁵ Die enigste onomatopoeë wat in Leon Rousseau se Afrikaanse vertalings verskyn, is die reuse Engelse woord ‘Bump’ (‘Doef’ in die heruitgawe) wat in die illustrasie verskyn, die wind wat ‘hoe-hoe’ waai (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 2) en die woord ‘plop’ wat in sowel die visuele as verbale teks verskyn: *“Toe pen ek hul vas, / en die visnet maak ‘plop!’ / Nou kan hul nie uit nie - / nou moet hulle stop.”* (Seuss, Rousseau [vert.], 1973a: 5 en 52). Dit is die enigste onomatopoeë wat nié deur Fournier le Ray vertaal is nie: *“D’un coup, j’ai baissé mon filet. / Hourra, les Bidules étaient prisonniers!”* (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2004: n.pag.).

Fournier le Ray het ook die meeste onomatopee in *Horton hears a Who!* (1954) in die Franse doeltteks oorgedra (sien figuur 32). Dit is egter interessant dat die vertaler al die onomatopeïese woorde wat Geisel self uitgedink het (o.a. ‘yipp’, ‘bipping’ en ‘yopp’) met bestaande Franse ekwivalente vervang het:

Figuur 32
Onomatopee in *Horton entend un Zou!* (2009b)

Onomatopeïese woorde in bronteks:	In die doeltteks vertaal as / vervang met:
humpf	ouarf
hah!	-
yapping or yipping	hurler ou hululer
beeping or bipping	sonner ou siffler
yipp	-
chirp	-
yopp!	hep

Fournier le Ray het ook besluit om nie van anafore gebruik te maak wanneer die klein kangaroetjie alles herhaal wat sy ma sê nie, maar het met brabbelwoorde vorendag gekom wat klink asof die baba kangaroo sy ma probeer naboots, maar nie heeltemal daarin slaag nie omdat hy nog nie behoorlik kan praat nie (vb. 227). In die bronteks word dit eers op die laaste bladsy duidelik dat die baba-kangaroo nog nie sy moedertaal bemeester het nie wanneer hy taalflaters begaan: “[...] *From sun in the summer. From rain when it **fall-ish**, / I’m going to protect them. No matter how **small-ish**!*” (Seuss, 1954: n.pag.)⁶³⁶. Aangesien die klein kangaroo in Fournier le Ray se vertaling nie taalflaters begaan aan die einde van die versverhaal nie⁶³⁷, kan die vertaler se strategie as ’n tipe kompensasië beskou word. Met ander woorde, die klein kangaroo praat dalk nie snaaks in die laaste strofe in die Franse vertaling nie, maar die geleentheidswoorde wat hy deur die loop van die storie gebruik, verrig dieselfde funksie in die doeltteks as wat die laaste strofe in die bronteks bewerkstellig. Dié vertaalstrategie verhoog nie net die vermaaklikheidswaarde van die doeltteks nie, maar voorsien die vertaler ook van ’n groter keuse rymende en allitererende woorde:

Voorbeeld 227

“For almost two days you’ve run wild and insisted
On chatting with persons who’ve never existed.
Such carryings-on in our peaceable jungle!
We’ve had quite enough of your bellowing bungle!
And I’m here to state” snapped the big **kangaroo**,
“That your silly nonsensical game is all **through!**”
And the young kangaroo in her pouch said, “**Me too!**”
(Seuss, 1954: n.pag.)

“Depuis presque deux jours, tu cours comme un fou,
Tu discutes tout seul, tu inventes des Zous.
Tu mets le bazar dans notre jungle paisible.
Ça ne peut plus durer, cela devient pénible.
Alors je viens te dire,” couina le kangourou,
“D’arrêter ces histoires à dormir **debout.**”
Et le bébé kangourou répéta: “**Boubou!**”
(Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

⁶³⁶ Geisel het geleentheidswoorde geskep óf deur voor- en agtervoegsels ‘-un’, ‘-ish’, ‘-ly’, ‘-est’ en ‘-er’ by woorde te voeg wat gewoonlik geen voor- en agtervoegsels bevat nie (bv. ‘muchly’ en ‘biggered’) óf deur met nuutskoppings vorendag te kom (figuur 33).

⁶³⁷ In die laaste strofe van Fournier le Ray se Franse vertaling sê die klein kangaroo: “*Je les protégerai du soleil étouffant, / Je les protégerai de la pluie et du vent / Finalement, qu’ils soient petits ou grands, / Ce n’est décidément pas important!*” (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.).

"All I heard," snapped the big kangaroo, "was the breeze, And the faint sound of wind through the far-distant trees. I heard no small voices. And you didn't **either**." And the young kangaroo in her pouch said, "**Me, neither**." (Seuss, 1954: n.pag.)

"How true! Yes, how true," said the big kangaroo. "And, from now on, you know what I'm planning to do? From now on, I'm going to protect them with you!" And the young kangaroo in her pouch said... "**...ME TOO!**" (Seuss, 1954: n.pag.)

"Rien du tout!" répliqua le kangourou. "Tout ce que j'ai entendu, c'est du vent. Tu vas arrêter tes histoires, **maintenant?**" Et le bébé kangourou répéta: "**Nan-nan?**" (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

"C'est vrai, c'est bien vrai!" cria le grand kangourou. "Et Horton, tu sais ce que je vais faire des Zous? Je vais les protéger comme toi, **ces bouts de chou!**" Et le bébé kangourou dans sa poche répéta ... "**Chou-chou!**" (Seuss, Fournier le Ray [vert.], 2009b: n.pag.)

Fournier le Ray is egter nie ontrou aan die bronteks of die skrywer se oorspronklike intensie omdat sy van geleentheidswoorde gebruik maak om eindrym te bewerkstellig en die spel-element van haar vertaling te verhoog nie. Inteendeel, haar strategie is geïnspireer deur Theodor Seuss Geisel, wat woorde as 'taalspeelgoed' beskou het en self 'n meesterspeelgoedmaker was. Geisel het gereeld taalreëls gebreek, ortografiese konvensies geïgnoreer en met geleentheidswoorde vorendag gekom wat die vermaaklikheidswaarde van sy versverhale sou verhoog en hom in staat sou stel om ritmiese, rymende tekste te skep. Die geleentheidswoorde, wat veral in sy geelbandboekies voorkom⁶³⁸, kan in twee kategorieë verdeel word; naamlik klankryke nuutskeppinge en bestaande woorde wat met voor- en agtervoegsels versier word vir komiese effek en 'n nuwe grammatikale funksie in die versverhale verrig (figuur 33):

Figuur 33
Theodor Seuss Geisel se gebruik van geleentheidswoorde en nuutskeppinge

[A] Voorbeelde van Seussiaanse klankryke nuutskeppinge

Nuutskepping	Grammatikale kategorie
Lerkim (<i>The Lorax</i> , 1971)	selfstandige naamwoord
miff-muffered moof (<i>The Lorax</i> , 1971)	selfstandige naamwoord
Voorbeeld	He lurks in his Lerkim , cold under the roof, where he makes his own clothes out of miff-muffered moof .
gruvvulous (<i>The Lorax</i> , 1971)	byvoeglike naamwoord
Snuvv (<i>The Lorax</i> , 1971)	selfstandige naamwoord
Voorbeeld	Then he hides what you paid him away in his Snuvv , his secret strange hole in his gruvvulous glove.

⁶³⁸ Hoewel Lisa A. Peterson meen dat geleentheidswoorde in die Dr. Seuss-groenbandboekies beperk word tot eie- en plekname (Peterson, 2006: 60) omdat Geisel van 'n beperkte woordeskat gebruik gemaak het, is dit nie noodwendig die geval nie. Sekere Dr. Seuss-beginnerboeke bevat 'n groot aantal geleentheidswoorde, o.a. *Happy birthday to you* (1959), *There's a Wocket in my pocket* (1974) en *Oh, the things you can think!* (1975).

[B] Voorbeelde van Seussiaanse geleentheidswoorde wat deur bestaande woorde geïnspireer is

Geleentheidswoord	Grammatikale kategorie
Who (<i>Horton hears a Who!</i> , 1954)	selfstandige naamwoord i.p.v. vraende voornaamwoord
Voorbeeld	"[...] My town is called Who-ville, for I am a Who and we Whos are all thankful and grateful to you."
crummies (<i>The Lorax</i> , 1971)	selfstandige naamwoord i.p.v. byvoeglike naamwoord
biggered & biggering (<i>The Lorax</i> , 1971)	werkwoord i.p.v. byvoeglike naamwoord
Voorbeeld	And business must grow regardless of crummies in tummies you know. I biggered my factory. [...] I went right on biggering ...

Die vertaling van geleentheidswoorde bied 'n besondere uitdaging aan vertalers, aangesien die klankryke kreatiewe woorde onvertaalbaar is en vertalers met hulle eie nuutskeppinge vorendag moet kom. Laasgenoemde verduidelik waarom só min van die Dr. Seuss-versverhale waarin Seussiaanse nuutskeppinge voorkom in Afrikaans en Frans vertaal is (bylae 3.1.). Byvoorbeeld, slegs een Dr. Seuss-versverhaal wat geleentheidswoorde bevat, is in Afrikaans vertaal, naamlik *The Lorax* (1971). Leon Rousseau en Philip de Vos het een van twee strategieë gebruik tydens die vertaling van Seussiaanse geleentheidswoorde in hulle onderskeie vertalings van dié versverhaal; die geleentheidswoorde is meestal óf direk en/of foneties vertaal, o.a. 'Grickle-grass' wat deur De Vos vertaal is as 'Grikkelgras'⁶³⁹ en 'Humming-Fish' wat deur albei vertalers vertaal is as 'neurievis', óf met klankryke, komiese Afrikaanse nuutskeppinge vervang sodat dit alliterasie, binnerym en/of eindrym kan bewerkstellig (figuur 34). In enkele gevalle vervul die nuwe nuutskeppinge in die Afrikaanse vertalings ook 'n stilistiese funksie wat nie in die bronteks voorkom nie. Byvoorbeeld, in die bronteks is daar geen verband tussen die name van die bruin beeragtige gedroggies ('Bar-ba-loots'), die wonderbome ('Truffula Trees') en die produk wat die Once-ler brei nie ('Thneeds'), maar in De Vos se vertaling allitereer Boebels ('Bar-ba-loots') met Biebelies⁶⁴⁰ ('Truffula Trees') en Bruime ('Thneeds'). Die verwysing na 'need' in 'Thneed' gaan egter verlore in De Vos se vertaling ('Bruime'). Rousseau het dié verwysing behou omdat sy naam vir die gebreide produk wat almal nodig het ('brodig') op die uitdrukking 'broodnodig' gebaseer is:

⁶³⁹ Leon Rousseau het met 'n nuwe allitererende geleentheidswoord vorendag gekom, naamlik 'glougras' (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.).

⁶⁴⁰ Hoewel 'Biebelies' nie as 'n intertekstuele verwysing beskou kan word nie, laat dit mens onmiddellik dink aan die kinderrympe "Bieblebomse berg" in D.J. Opperman se *Kleuterverseboek* (Opperman, 1957: 170).

Figuur 34
Rousseau en De Vos se vertaling van klankryke nuutskoppings in *The Lorax* (1971)

He lurks in his **Lerkim**, cold under the roof,
 where he makes his own clothes
 out of **miff-muffered moof**.
 (Seuss, 1971: n.pag.)

Hy hurk in sy **jurk** vlak onder die nok;
 hier skuil hy, en kwyl soos 'n baie ou bok.
 Van **muffiedons** brei hy onooglike moffies,
 van goings^[sic] berei hy verslenterde sloffies.
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

In dié **Doefelmapopnie** reg onder die dak,
 maak hy sy klere van **Knoffelpratwak**.
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 4)

Then he hides what you paid him
 away in his **Snuvv**,
 his secret strange hole
 in his **gruvvulous** glove.
 (Seuss, 1971: n.pag.)

Die geld en die goed
 gooi die ou in sy **snoot** –
 'n snaakse soort sleuf
 in sy slurpende poot.
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Hy druk al jou geld
 in sy **Foefelmapant**
 ('n gat op die punt
 van sy **Kokkedoorhand**.)
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 9)

Way back in the days when the grass was still green
 and the pond was still wet
 and the clouds were still clean,
 and the song of the **Swomee-Swans** ran out in space...
 one morning, I came to this glorious place.
 And I first saw the trees!
 The **Truffula Trees**!
 The bright coloured tufts of the Truffula Trees!
 Mile after mile in the fresh morning breeze.
 And, under the trees, I saw **Brown Bar-ba-loots**
 frisking about in their **Bar-ba-loot suits**
 as they played in the shade of and ate **Truffula Fruits**.
 (Seuss, 1971: n.pag.)

"Toe ek hier gekom het, was alles nog goed:
 die wolke was wit en die windjie was soet.
 Die hemel was blou en die water was blink,
 en elke **swomswaan** het sy liedjie laat klink.
 Maar maklik die mooiste – ai tog, liewe ons –
 was die **troefalabome** se **troefaladons**!
 En onder die bome speel bruin **Barbalakkies**
 so vrolik en vry in hul **Barbalak-pakkies**
 en pluk lekker bessies van **troefala-takkies**.
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

In die goeie ou dae toe die gras altyd groen was
 en water so blink soos Aspoester se skoene was;
 toe wolke nog wit was – en hoog in die lug
 die **Vroetelvoëls** sing in hul swiepende vlug...
 beland ek een dag in dié **Biebelies-dal**
 waar bome bly groei in tienduizend-getal.
 Dis oranje, en geel en dis rooi **Biebelies**
 met blare wat wieg in die vroeg-oggend bries.
 Daar's **Boebels** wat dans in die **Biebeliesbos**.
 Hul dans en baljaar en eet **Biebelieskos**.
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 12-14)

So I quickly invented my **Super-Axe-Hacker**
 which wacked off four Truffula Trees at one smacker.
 (Seuss, 1971: n.pag.)

My **super-boomkapper** vel vier op 'n slag,
 my vlytige breiers werk dwarsdeur die nag.
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Ek ontwerp toe 'n **Dubbeldoor-Biebelieskapper**,
 en nou gaan dit haastiger, sneller en knapper [...]
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 18)

"What's *more*," snapped the Lorax. (His dander was up.)
 "Let me say a few words about **Gluppity-Glupp**.
 Your machinery chugs on, day and night without stop
 making **Gluppity-Glupp**. Also **Schloppity-Schlopp**.
 And what do you do with this leftover goo?...
 I'll show you. You dirty old Once-ler man, you!"
 (Seuss, 1971: n.pag.)

“Dis tyd,” blaf die Loraks (hy’s bitterlik kwaad),
 “om ook oor jou **glomglomerate** te praat.
 Dag en nag karring jy **glomgoeters** uit,
 en **sloppetieslop** kan mens oral sien spuit.
Sloppetieslop en **glomglomerate**:
 waar gooi jy die afval – in putte of gate?”
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

“Wat’s meer,” sê die Loraks, “my geduld is nou op.
 En nou wil ek kla oor jou **Sloppetie-Slop**
 en masjiene wat elke dag
 Klippetie-Klop!⁶⁴¹
 En wat word gedoen met die oorskiet-gemors?
 Dit lê op die water en vorm ’n kors.”
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 45)

Hoewel Leon Rousseau al jare lank met woorde woeker en Philip de Vos gewoon is daaraan om jong lesers met sy snuiterverse te vermaak, kon selfs dié ervare vertaler-skrywers nie daarin slaag om ál Geisel se bogwoorde te vertaal nie; die meeste Seussiaanse geleentheidswoorde wat deur reeds bestaande woorde geïnspireer is, soos die byvoeglike naamwoord ‘big’ wat skielik in die bronteks as ’n werkwoord gebruik word, is byvoorbeeld weggelaat uit Rousseau en De Vos se vertalings (figuur 35):

Figuur 35

Die omissie van nuutskeppinge in Rousseau en De Vos se vertalings van *The Lorax* (1971)

“Look, Lorax,” I said. “There’s no cause for alarm.
 I chopped just one tree. I am doing no harm.
 I’m being quite useful. This thing is a Thneed.
 A Thneed’s a **Fine-Something-That-All-People-Need!** [...]”
 (Seuss, 1971: n.pag.)

“Kyk, Loraks,” sê ek, jy moet jou nie kwel nie,
 dis regtig nie nodig dat jy jou ontstel nie.
 Die ding wat jou pla is die jongste soort brodig.
 ’n Brodig is nuttig – selfs jy het een nodig.
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

“Ai, meneer Loraks, moet liewers nie gil nie –
 Een, enkele boom maak tog glad geen verskil nie.
 Dié ding is ’n Bruim en ek wil jou net sê:
 Dis nuttig en *al/mal* sal ene wil hê [...]”
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 24)

“[...] And my poor Bar-ba-loots are all getting the **crummies**
 because they have gas, and no food, in their tummies!”
 (Seuss, 1971: n.pag.)

My bruin Barbalakkies kry nie genoeg kos nie,
 van die pyn op hul magies word hul nie verlos nie.
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Die liewe klein Boebels wil almal net grens.
 Pleks van Biebelieskos is daar gas in hul pens.
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 35)

I meant no harm. I most truly did not.
 But I had to grow bigger. So bigger I got.
 I **biggered** my factory. I **biggered** my roads.
 I **biggered** my wagons. I **biggered** the loads
 of Thneeds I shipped out. I was shipping them forth
 to the South! To the East! To the West! To the North!
 I went right on **biggering**... selling more Thneeds.
 And I **biggered** my money, which everyone needs.
 (Seuss, 1971: n.pag.)

Dus: Voort met die werk!
 Ons word groot, ons word sterk!
 Ek bou breër paaie, ek bou groter waens.
 Ek karwei groter vragte, van smôrens tot saans.
 Meer bome kom is, en meer brodigs peul uit.
 Ons jaag noord, ons jaag oos, ons jaag wes, ons
 jaag suid,
 Van die Kaap tot in Praag gewaar jy my brodig,
 en ek rol in die geld (want dit het ek nodig).
 (Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Ek wou niemand seermaak: ek wou niemand kwes,
 MAAR sake moes uitbrei – vergeet dus die res!
 Alles word groter: die waens en die vragte;
 fabrieke en paaie. (Ons swoeg sonder klagte.)
 In die suide die ooste, die noorde die weste:
 Waar jy mag gaan, was ons Bruime die beste!
 Alles word groter, dít moet ek vermeld:
 Selfs die sakke, die sakke, die sakke vol geld!
 (Seuss, De Vos [vert.], 1993: 39)

⁶⁴¹ ‘Klippetie-Klop’ is nie ’n neologisme nie, maar onomatopee vir die geluid van perdepote. In dié geval word dit gebruik om die geluid na te boots wat Jandorie se masjiene maak.

No more trees. No more Thneeds. No more work to be done.
So, in no time, my uncles and aunts, every one,
all waved me good-bye. They jumped into my cars
and drove away under **smoke-smuggered** stars.
(Seuss, 1971: n.pag.)

My niggies, my nefies, my susters, my swaers
sien gou dis verby en begin maak hulle skaars.
Onder die dampe wat hang oor die veld
jaag die Kitser-familie daar weg met hul geld.
(Seuss, Rousseau [vert.], 1973b: n.pag.)

Geen Biebeliesbome... die werk was gedaan.
My ooms en my tantes besluit om te gaan.
Hul spring in hul motors en skree toe: "Koebaai!
Dié plek is te stil en die rook is te kwaai!"
(Seuss, De Vos [vert.], 1993: 52)

5.7. Samevatting

Soos reeds genoem, glo Lisa A. Peterson (2006) dat die oordrag van Seussiaanse stilistiese aspekte uiteindelik die sukses van Dr. Seuss-vertalings bepaal. Vertalers behoort dus nie op die oordrag van inhoud te fokus nie, maar moet eerder daarna streef om Geisel se 'gees' in die vertalings vas te vang deur getrou te bly aan sy gebruik van verstegniese aspekte. Volgens dié eng beskouing faal die Afrikaanse en Franse vertalings van Theodor Seuss Geisel se versverhale omdat vertalers onmoontlik ál die verstegniese aspekte wat in die brontekste voorkom, in die doelt tekste kan gebruik. Selfs Jean Vallier, wat 'n direkte woord-vir-woord vertaling geskep het, kon nie daarin slaag om ál die stilistiese aspekte wat in *The cat in the hat* (1957a) verskyn in *Le chat au chapeau* (1967a) te gebruik nie (Peterson, 2006: 107 en 130). Die twee belangrike verstegniese aspekte, wat kenmerkend is van enige versverhaal, het byvoorbeeld in sy vertaling verlore gegaan, naamlik eindrym en metrum. Vallier is dalk getrou aan Geisel se tegniese vernuf, maar die skrywer se oorspronklike intensie, die skopos van die doelt ekste en die doelt ekslesers se leesbehoefte word glad nie in ag geneem nie.

In plaas daarvan om die sukses van die Dr. Seuss-vertalings aan die hand van vertalers se toepassing van verstegniese aspekte te meet, behoort kritici eerder te kyk in watter mate die doelt ekste daarin slaag om hulle skopos te vervul en aan doelt ekslesers se leesbehoefte te voldoen. Dit is ook belangrik om in ag te neem dat die naam 'Dr. Seuss', wat in vetdruk op al die vertalings verskyn en verbind word met maklike, vermaaklike tekste, sekere verwagtings skep by gebruikers (veral volwasse voorlesers). Dit is gevolglik belangrik dat die vertalings getrou bly aan die skrywer se oorspronklike intensie. Met ander woorde, die vertalings moet kinders laat lag, maar dit moet ook maklik genoeg wees dat dit kinders se selfvertroue sal verhoog en hulle lus sal maak om self meer te lees.

Laasgenoemde bied 'n moontlike verduideliking waarom Leon Rousseau se rymende, metriese Afrikaanse vertalings van *The cat and the hat* (1957a) en *The cat in the hat comes back* (1958) destyds redelik vinnig aan die mark onttrek is⁶⁴²; dit het nie dieselfde

⁶⁴² Daar het slegs twee uitgawes van dié vertalings verskyn. *Die kat kom kuier* is in 1973 en 1974 uitgegee en *Die kat kom weer* in 1972 en 1982.

vermaaklikheidswaarde as die brontekste nie en bevat te veel argaïese en moeilike uitdrukkings wat kinders moedeloos sal maak, met die gevolg dat hulle moed sal opgee, die kleurvol-geïllustreerde boeke sal toeslaan en sal vergeet van Dr. Seuss, wat veronderstel is om 'n kameraad te wees. Hoewel volwasse kritici die nuwe uitgawes wat in April 2012 verskyn het, prys en dit beskryf as 'n wonderlike leesavontuur, wonder mens of dit nie eerder bloot vir nostalgiese volwassenes die geleentheid bied om terug te reis in die verlede nie. Dit is onwaarskynlik dat vandag se kinders aanklank sal vind by die ouderwetse, soetsappige taalgebruik van dié vertalings en mens wonder of dié heruitgawes nie, nes die oorspronklike vertalings, stil-stil van die mark gaan verdwyn nie. Daarenteen staan Rousseau se vertaling van *The Lorax* (1971), wat binnekort weer beskikbaar behoort te wees, 'n beter kans op sukses (mits die enkele stylbreukgevalle gekorrigeer word), aangesien die vertaler daarin geslaag het om die 'gees' van die bronteks in die doelteks vas te vang en 'n hoogs vermaaklike, klankryke vertaling geskep het waarby kinders van enige ouderdom en era aanklank sal vind. Die klankryke vertalings van Lize Kampman, Marié Heese, Anne-Laure Fournier le Ray en Philip de Vos sal kinders ook laat proes van plesier as gevolg van die parmantige, informele taalgebruik en die hoofsaaklik eenvoudige woordeskat sal kinders se selfvertroue verbeter en hulle leeslus aanwakker. Dié vertalings bly sonder twyfel ook getrou aan Theodor Seuss Geisel se oorspronklike intensie deur jong doeltekslesers te wys dat taal, nes boublokkies, gebruik kan word om fabelagtige, vrolike fantasiewêreld te skep en dat hulle toegang tot dié vermaaklike fantasiewêreld kan verkry deur boeke oop te slaan en te lees.

HOOFSTUK 6

Die vertaling van Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum

“Amper tien, dis hoe ek die wêreld sien”
(Scheepers en Kotzé-Myburgh, 2009: 135)

6.1. Inleiding: Die Willy Wonka van woorde

Roald Dahl, wat beskryf word as 'n “*modern-day Pied Piper*” (Houle, 2006: 8), het geglo dat skrywers van kinder- en jeugliteratuur nie net daarop moet fokus om kinders op te voed nie, maar daarna moet streef om jong lesers te vermaak en het, nes Theodor Seuss Geisel, geweet hoe om letters soos Lego te gebruik om skreeusnaakse fantasiewêreld te skep wat kinders se leeslus prikkel, hulle laat proes van plesier en die geleenthede gee om, soos die seuntjie in *George's marvellous medicine* (1981a), 'n oomblik met hulle “*vingertoppe aan die rand van 'n towerwêreld te raak*” (Dahl, Rousseau, 1982d: 89):

In an interview in Los Angeles in 1970, [Dahl] described the role of writer as that of entertainer, and explained that for him 'fantasy' was the best means of performing that function. He wanted to take his audience somewhere 'marvelous, funny, incredible', concluding that he 'would never want to write anything that wasn't completely made up or invented' (Sturrock, 2010: 437).

Roald Dahl was, nes Theodor Seuss Geisel, 'n besonder bedrywige taaltowenaar; deur die loop van sy uiters suksesvolle skrywersloopbaan wat oor feitlik vyf dekades gestrek het, het hy verskeie spanningsvolle kortverhale vir tieners en volwassenes gepubliseer en het hy veral gewild geword vir die groot aantal komiese kinderstories en verspotte versversamelings⁶⁴³ wat hy met sy getroue geel potlode neergepen het (vergelyk bylae 1.4), o.a. *James and the giant peach* (1961), *Charlie and the chocolate factory* (1964), *The magic finger* (1966a), *Fantastic Mr. Fox* (1970), *Charlie and the great glass elevator* (1972), *Danny, the champion of the world* (1975), *The enormous crocodile* (1978a), *The twits* (1980a), *George's marvellous medicine* (1981a), *The BFG* (1982a), *Revolting rhymes* (1982b), *The witches* (1983a), *Dirty beasts* (1983b), *The giraffe and the pelly and me* (1985a), *Matilda* (1988a), *Rhyme stew* (1989) en *Esio Trot* (1990a)⁶⁴⁴.

⁶⁴³ Die versversamelings *Revolting rhymes* (1982b), *Rhyme stew* (1989) en *Dirty beasts* (1983b) vorm nie deel van dié studie nie omdat daar in dié hoofstuk slegs oor die vertaling van Dahl se prosimetriese tekste handel.

⁶⁴⁴ *The Minpins* (1991a), *The vicar of Nibbleswicke* (1991b) en *Roald Dahls' revolting recipes* (1994) is postuum gepubliseer.

Dahl se kinderboeke kan in twee kategorieë verdeel word, naamlik stories vir jong en/of beginnerlesers (\pm 5 tot 8-jarige lesers) en stories wat spesifiek op preadolescente lesers gemik is (\pm 9 tot 12-jarige lesers)⁶⁴⁵.

Figuur 36
Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur

Stories vir jong en/of beginnerlesers

The Gremlins (1943)
The magic finger (1966a)
Fantastic Mr. Fox (1970)
The enormous crocodile (1978a)
The twits (1980a)
The giraffe and the pelly and me (1985a)
Esio Trot (1990a)
The Minpins (1991a)

Stories vir preadolescente lesers

James and the giant peach (1961)
Charlie and the chocolate factory (1964)
Charlie and the great glass elevator (1972)
Danny, the champion of the world (1972)
George's marvellous medicine (1981a)
The BFG (1982a)
The witches (1983a)
Matilda (1988a)
The vicar of Nibbleswicke (1991b)

Die vernaamste verskille tussen die tekste wat met jong en/of beginnerlesers in gedagte geskep is en tekste vir preadolescente lesers, is die skrifgrootte en die lengte van die teks, die graad van groteske geweld en die aantal nonsenswoorde en volblad-illustrasies wat in die stories voorkom. Byvoorbeeld, stories soos *James and the giant peach* (1961), *Charlie and the chocolate factory* (1964), *Charlie and the great glass elevator* (1972), *The BFG* (1982a) en *The witches* (1983a) is heelwat langer (tussen 150 en 200 bladsye) en bevat meer karakters (vergelyk bylae 4.4), grusame detail, woordspel en beeldspraak as die tekste vir jong en/of beginnerlesers (tussen 50 en 100 bladsye), wat gewoonlik 'n groter aantal volblad-illustrasies en 'n groter skrif het.

The magic finger (1966a)⁶⁴⁶ is die enigste Dahl-boek wat uit 'n beperkte aantal woorde bestaan. Dié storie wat handel oor 'n dogtertjie⁶⁴⁷ met towerkragte wat 'n gesin wat gereeld jag in wilde-eende verander om hulle 'n les te leer, bestaan (soos Geisel se *The cat in the hat*, 1957a en *Green eggs and ham*, 1960) uit 'n uiters beperkte woordeskat: “Constructed from an assigned 250 words, it was part of a project in which a group of famous adult writers – including John Updike and Arthur Miller, the ‘so called giants of the literary world,’ as Dahl described them – were each paid \$2,000 to create a children’s story using this limited vocabulary” (Sturrock, 2010: 402)⁶⁴⁸. Dahl was egter nie positief gesind teenoor dié projek nie omdat hy geglo het dat die stories waarmee die skrywers vorendag gekom het geen vermaaklikheids waarde bevat nie: “[the stories] were guaranteed to anesthetize in two

⁶⁴⁵ As gevolg van die lengte van die stories en die aantal volblad-illustrasies kan *The enormous crocodile* (1978a) en *The Minpins* (1991a) ook as prentebouke geklassifiseer word.

⁶⁴⁶ Oorspronklik getiteld *The almost ducks* (Cooling, 2004: 84).

⁶⁴⁷ In *The magic finger* (1966a) en *The witches* (1983a) word die hoofkarakters se name nooit genoem nie.

⁶⁴⁸ *The magic finger* (1966a) is in Afrikaans vertaal deur Mavis de Villiers as *Die toorvingertjie* (1981c) en in Frans deur Marie-Raymond Farré as *Le doigt magique* (1979). Hoewel die Afrikaanse en Franse doelt tekste ook as beginnerleesbouke geklassifiseer word, bestaan die vertalings nie uit 'n beperkte woordeskat nie. Aangesien *The magic finger* (1966a) nie as 'n prosimetriese teks geklassifiseer word nie en geen versfragmente bevat nie, vorm die storie nie deel van dié studie nie.

minutes flat any unfortunate child who got hold of them" (RD, in Sturrock, 2010: 402). Dahl was van mening dat tradisionele beginnerleesboeke nie net vreeslik vervelig is nie, maar ook jong lesers se begripsvermoë ondermyn en dat kinders eintlik vlug van verstand is en tot veel meer in staat is as wat volwassenes besef⁶⁴⁹. Volgens Dahl behoort kinderboekskrywers eerder daarna te streef om kinders se begripsvermoë uit te daag sodat hulle, nes Matilda, lus raak om *"rêrig goeie boek[e] te lees wat grootmense lees"* (Dahl, 2006b: 9): *"[...] by the time children are nearing their teens, they ought to be reading proper adult books"* (RD, Wintel & Fisher, 1974: 111). Jong lesers sal dus nie moedeloos raak indien stories moeilike woorde en ingewikkelde temas bevat nie, mits die stories hulle verbeelding prikkel, hulle wegvoer na nuwe wêreld en só spanningsvol en vermaaklik is, dat hulle graag wil uitvind wat volgende gaan gebeur:

"Mr. Hemmingway says a lot of things I don't understand," Matilda said to her. "Especially about men and women. But I loved it all the same. The way he tells it I feel I am right there on the spot watching it all happen."

"A fine writer will always make you feel like that," Mrs. Phelps said. "And don't worry about the bits you can't understand. Sit back and allow the words to wash around you, like music."

(Dahl, 1988a: 12)

Talle rolprente, animasie- en televisiefilms wat op Dahl se kinderboeke gegrond is, het deur die loop van jare die lig gesien en gesorg dat nuwe generasies bewonderaars aan sy betowerende stories blootgestel word, o.a. *Willy Wonka and the chocolate factory* (1971), *The BFG* (1987), *Danny, the champion of the world* (1989)⁶⁵⁰, *The witches* (1983a), *Matilda* (1996), *James and the giant peach* (1996), *Charlie and the chocolate factory* (2005) en *Fantastic Mr. Fox* (2009), en sy kinderstories is in 44 tale vertaal, van Afrikaans tot Yslands (vergelyk bylae 4.1)⁶⁵¹. Meer as twee dekades na sy dood word Dahl steeds beskou as een van die gewildste kinderboekskrywers ter wêreld (vergelyk 2.4.1.): *"Roald Dahl can now be considered a classic author, and his books have the advantage of maintaining wide, almost unnatural appeal with each successive generation of readers"* (Bird, 2009: 52-53). Dahl se stories is soos linguistiese lekkergoed, volwassenes kan dit dalk as ongesond beskou, maar dit los 'n soet smaak in kinders se monde, 'n glimlag op hulle gesigte en maak hulle net lus om meer te lees: *"Life becomes richer if you have the whole world of books around you, and I'll go to practically any length to bring this world to children"* (RD, in West, 1988: 74).

⁶⁴⁹ Dahl wou altyd daarteen waak om sy jong lesers te verveel: *"My main preoccupation when I am writing a story is a constant unholy terror of boring the reader. Consequently, as I write my stories I always try to create situations that will cause my reader to (1) laugh (actual loud belly laughs, (2) squirm, (3) become enthralled, (4) become tense and excited and say, 'Read on! Please read on! Don't stop!'"* (Dahl, 1984a: 87).

⁶⁵⁰ "Champion of the world", wat oor fisantstropers handel, het oorspronklik in die kortverhaalbundel vir volwassenes *Kiss Kiss* (1959) verskyn en is later deur Dahl in die kinder storie *Danny, the champion of the world* (1975) omskep: *"The most obvious differences between the adult and the children's versions are in the following aspects: genre (short story versus novel); characters and characterization (two friends versus father and son); attitudes (ambiguous attitudes versus unequivocal attitudes); and endings ('open' ending versus 'happy' ending)"* (Shavit, 1986: 45).

⁶⁵¹ Negentien van Dahl se een-en-twintig kinderstories en versversamelings is in Frans vertaal en in Suid-Afrika het daar twaalf Afrikaanse vertalings verskyn, waarvan drie hervertalings is (vergelyk bylae 4.1).

Daar is verskeie redes waarom dié skrywer voortdurend daarin slaag om kinders in leesvrate te verander en waarom jong lesers na ál die jare steeds sy stories soos soetkoek verorber. Die skrywer het byvoorbeeld met 'n slim strategie vorendag gekom om jong lesers aan te moedig om ook sy ander stories te lees; sekere Dahl-stories bevat intertekstuele verwysings na sy ander kinderboeke en/of idees wat hy gehad het en later in stories omskep het. Byvoorbeeld, in *James and the giant peach* (1961) rol die reuseperske vas teen 'n massiewe sjokoladefabriek wat later bekend sou staan as Willy Wonka se sjokoladefabriek (*Charlie and the chocolate factory*, 1964); in *Danny, the champion of the world* (1975) vertel Danny se pa vir hom die storie van 'n groot sagmoedige reus (*The BFG*, 1982a); in *The giraffe and the pelly and me* (1985a) verkoop Billy lekkergoed (o.a. 'Rainbow Drops') wat in Willy Wonka se sjokoladefabriek vervaardig is (*Charlie and the chocolate factory*, 1964); in *The vicar of Nibbleswicke* (1991b) verduidelik die dokter vir die dominee dat skilpaaie gereeld aan dieselfde tipe disleksie as hy ly (*Esio Trot*, 1990a); in *Charlie and the great glass elevator* (1972) verwys Charlie na Violet Beauregarde, die jong meisie wat altyd kougom in haar kies gehad het (*Charlie and the chocolate factory*, 1964); en in *The Minpins* (1991a) waarsku klein Billy se ma hom teen die gevaarlike gediertes (o.a. 'Whangdoodles', 'Hornswogglers' en 'Vermicious Knids') wat die Oempa-Loempas die skrik op die lyf gejaag het (*Charlie and the chocolate factory*, 1964) en die hotel in die buiteruim oorgeneem het (*Charlie and the great glass elevator*, 1972).

Verder het Dahl nooit jong lesers se begripsvermoë ondermyn of hulle leesbehoefes geringgeskat nie, maar seker gemaak dat kinders hul met die karakters en temas in sy tekste kon vereenselwig. Hy het preadolessente lesers van stories voorsien wat *hulle* uitkyk op die wêreld weerspieël:

I generally write for children between the ages of seven and nine. They are in the process of becoming civilized and the people who are doing the civilizing are the adults around them, specifically their parents and their teachers. Because of this, children are inclined, at least subconsciously, to regard grown-ups as the enemy. I see this as natural, and I often work it into my children's books. That's why the grown-ups in my books are sometimes silly or grotesque (RD, in West, 1988: 74-75).

Parents and schoolteachers are the enemy. The adult is the enemy of the child because of the awful process of civilizing this thing that is an animal with no manners, no moral sense at all (RD, in Mooney, 1991: 505).

Ál Dahl se kinderstories het een aspek gemeen, dit wys jong lesers op 'n besonder grappige wyse dat wreedheid nie geduld behoort te word nie, dat mag nie misbruik mag word nie en dat boelies altyd boet, al is hulle hóé groot en hóé oud (vergelyk 2.4.1.2.). Byvoorbeeld, die reuseperske rol bo-oor James se twee wrede tantes (*James and the giant peach*, 1961); 'n familie sirkusapies span saam met 'n swerm voëls om meneer en mevrou Twit se wêreld op sy kop te keer, wat daartoe lei dat die ellendige egpaar kop eerste in taai gom beland en uiteindelik heeltemal wegkrimp sodat 'n hopie ou klere en twee pare stink skoene al is wat

van die twee karakters oorbly (*The twits*, 1980a); George se mislike ouma neem 'n massiewe dosis van sy merkwaardige medisyne en verdwyn in die niet (*George's marvellous medicine*, 1981a); die seuntjie wat deur 'n groep gruwelike hekse in 'n muis verander is, gee die hekse 'n dosis van hulle eie toormiddel (*The witches*, 1983a); en Matilda gebruik haar towerkragte om die wrede juffrou Trunchbull, wat dit geniet om haar leerders te terroriseer, die skrik op die lyf te jaag sodat sy die hasepad kies (*Matilda*, 1988a).

Roald Dahl het sy jong lesers se vertroue gewen omdat hulle presies geweet het wat om van sy stories te verwag en hy hulle nooit teleurgestel het nie: "*Familiarity is a motivating force. [As] children move from picture books to more demanding texts the inclination is to travel in the company of reliable friends. A well-loved author can become a comfort blanket; the certainty of more of the same is highly reassuring and enjoyable*" (Hall & Coles, 1999: 54). Dahl het daarvoor gesorg dat die ondeunde taalgebruik, taboe-temas, onnutsige sin vir humor en groteske geweld in sy stories jong lesers sal laat gril én lekkerkry⁶⁵², al moes hy voortdurend kritiek van volwassenes verduur omdat hulle sy werk as onvanpas en weersinswekkend beskou het (vergelyk 2.4.1.2.): "*What narks me tremendously is people who pretend they're writing for children and they're really writing to get laughs from adults. There are too many of them around*" (RD, in Wintel & Fisher, 1974: 110). Byvoorbeeld, in sy boeke breek karakters winde op en krap in hulle neuse sonder om te blik of te bloos (*Charlie and the chocolate factory*, 1964, *The BFG*, 1982a, *The magic finger*, 1966a, *The witches* 1983a en *Matilda*, 1988a); kinders steel lakseermiddels omdat dit soos lekkergoed lyk (*Charlie and the great glass elevator*, 1972) en steek jeukpoeier in onderwysers se onderklere weg (*Matilda*, 1988a); mense ondergaan vreesaanjaende metamorfoses en verander in wilde-eende, katte, fudge-blokkies en muise wat in mans se onderbroeke wegkruip (*The magic finger*, 1966a, *Charlie and the chocolate factory*, 1964 en *The witches*, 1983a); mans se baarde wemel van vrot kosoorblyfsels (*The twits*, 1980a); oumas bied hul kleinkinders sigare aan omdat dit kieme weghou en laat hulle toe om net een keer 'n maand te was sodat hulle nie vir hekse soos 'vars hondebolle' ruik nie (*The witches*, 1983a), selfs grootmense bad nie behoorlik nie (*Matilda*, 1988a); pastore vloek (*The vicar of Nibbleswicke*, 1991b) en kinders word in sanatoriums toegesluit, deur krokodille verslind, deur hekse getoor en vermoor en deur monsters gejag (*Charlie and the chocolate factory*, 1964, *The enormous crocodile*, 1978a, *The witches*, 1983a en *The Minpins*, 1991a).

Dié bekroonde Britse skrywer het nie net kinderharte regoor die wêreld verower nie, maar het ook daarin geslaag om volwasse kritici se belangstelling te prikkel. In teenstelling met sy

⁶⁵² Soos 'n jong aanhanger genaamd Sophie opmerk: "*I think Roald Dahl is on top because he is disgusting. If you delve into our minds you must find something somewhere that is disgusting and we think disgusting things are funny. I am not saying I am rude but to read a Roald Dahl book you can get away with a little bit of rudeness and that will make me laugh*" (Sophie, in Nicholson, 2000: 322).

Amerikaanse tydgenoot Theodor Seuss Geisel, het Roald Dahl 'n groot aantal akademici se aandag getrek en bestaan daar heelwat studies oor sy kinder- en jeugliteratuur, o.a. Deona Lynne McEnery se MA-tesis *Chocolate, peaches, and witches brew: A feast for starving imaginations* (2001) en Charles Gerard van Renen se artikel "Dahl's chickens: How do they roost in the 21st century?" (2009), wat fokus op die voortgesette gewildheid van Dahl se kinderstories; Filomena Toto se MA-tesis *The fairytale tradition and its modern counterpart: Roald Dahl's The BFG, The witches, and James and the giant peach* (1998) en Simoné Bader se *Magic as a phenomenon in children's books: An analysis of J. M. Barrie's Peter Pan, Roald Dahl's The Witches and J. K. Rowling's Harry Potter* (2008), wat ooreenkomste en verskille tussen Dahl se stories en klassieke sprokies en gewilde fantasieverhale uitwys; en Mark West en Jonathan Culley se artikels "The grotesque and the taboo in Roald Dahl's humorous writings for children" (1990) en "Roald Dahl: It's about children and it's for children, but is it suitable?" (1991) en Maria Szuber en Katharine Robinson se studies *Hornswogglers, whangdoodles and other dirty beasts: The comic grotesque in Roald Dahl's writings for children* (1999) en *Witches, magic and giant peaches: the who, why and where of censoring the novels of Roald Dahl* (2008), wat Dahl se gebruik van groteske humor en taboe-elemente ondersoek.

Daar bestaan ook verskeie studies wat op die vertaling van Roald Dahl se gewilde kinder- en jeugliteratuur fokus, o.a. Norika Shimoda Netley se artikel "The difficulty of translation: Decoding cultural signs in other language" (1992), wat ondersoek instel na die Japannese vertaling van Engelse kultuurgebonde elemente in *Matilda* (1988a); Heli Koskinen se ondersoek na die linguistiese vertaalprobleme wat opgeduik het tydens die Finse vertaling van *The BFG* (1982a), getiteld *Word is oh such a twitch-tickling problem* (1998); Marisa Fernández López se artikel "Translation studies in contemporary children's literature: a comparison of intercultural ideological factors" (2000)⁶⁵³, wat die ideologie in die Spaanse Dahl-vertalings onder die loep neem; Darja Darinka Hribar en Michelle Gadpaille se artikel oor die Sloweenese vertaling van *Matilda* (1988a), getiteld "Roald Dahl's Matilda in Slovene translation: discursive and textual characteristics of children's literature in Slovene" (2003);

⁶⁵³ Slegs *The gremlins* (1943) is nie in Spans vertaal nie (vergelyk bylae 4.1). Sekere Roald Dahl-tekste is in latere jare op aandrang van kritici geredigeer omdat dit diskriminerende verwysings bevat. Byvoorbeeld, die oorspronklike verwysing na die Oempa-Loempas in *Charlie and the chocolate factory* (1964) as "pigmies [...] imported direct from Africa [...] from the very deepest, darkest part of the jungle where no white man had ever been before" (Dahl, 1964: 93) is in die sewentigerjare verwyder omdat dit as rassisties beskou is (Sturrock, 2010: 493). Volgens Fernández López is sekere Spaanse vertalings, o.a. die vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964), problematies omdat die vertalers die oorspronklike (en nie hersiene tekste nie) as brontekste gebruik het en sodoende onwetend diskriminerende verwysings in die Spaanse doelsisteem oorgedra het (Fernández López, 2000): "[...] take the pictures of the Oompa Loompas in Roald Dahl's *Charlie and the chocolate factory* (British edition 1985): after textual and graphic purification, they were represented as white, when in the original (and in Spanish editions) they are black. The discrepancy reveals ideological differences between the Spanish literary system on the one hand and that of Great Britain and the United States on the other. In other words, a society's patterns of behavior and its moral values are not only reflected in the textual modifications introduced in translations of foreign works, which Göte Klingberg (1986: 18) defines as cultural context adaptations, in the case of Spain they are also reflected in the fidelity to the first editions of texts that have been modified in their countries of origin" (Fernández López, 2006: 42-43).

Suyada Kulpradit en Francesca Padovan se vergelykende analises oor die Thaise en Italiaanse vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964), getiteld *Translation analysis: Charlie and the chocolate factory* (2006) en *Analysis of the Italian translation of the fourth chapter of Roald Dahl's Charlie and the chocolate factory* (2006); en die Suid-Afrikaner Samantha Louise Rothbart se MA-tesis oor die vertaling van Roald Dahl se humor in *The twits* (1980a) en *George's marvellous medicine* (1981a), getiteld *The translation of humour in Roald Dahl's parody* (2009).

Daar is twee redes waarom vertaalteoretici in die vertaling van Roald Dahl se kinderstories belangstel. Enersyds wemel Dahl se kinderstories van kultuurgebonde en intertekstuele verwysings (sien 6.2.2). Die meeste stories speel in Engeland af en bevat gevolglik verwysings na 'n Britse leefstyl (o.a. jagekspedisies, die plaaslewe en teetyd), bekende persoonlikhede (o.a. die Koningin van Engeland), plekke (o.a. Londen se dieretuin en die Windsor-kasteel), eetgewoontes (o.a. gebakte sousboontjies en vis en skyfies), fauna en flora (braambosse, brandnetels, jakkalse en fisante), klassieke Engelse literatuur (o.a. *Oliver Twist* deur Charles Dickens, *Jane Eyre*, deur Charlotte Brontë, *Pride and prejudice*, deur Jane Austen en *Animal farm*, deur George Orwell), geldeenhede (o.a. ponde en pennies), gewig-, afstand- en lengtemate (o.a. myl, jaart, duim, pint en ons)⁶⁵⁴. Vertalers wat van domestikering as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik wil maak en vertalings wil produseer wat as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer, moet al die elemente wat in die doelsisteem as volksvreemd beskou word verander sodat dit met die doelgehoor se verwysingsraamwerk ooreenstem. Selfs die kleinste kultuurgebonde elemente, soos verwysings na die seisoene⁶⁵⁵, sal byvoorbeeld aangepas moet word indien die stories nie langer in Europa afspeel nie. Laasgenoemde is egter makliker gesê as gedaan omdat die tekste gereeld met illustrasies gepaardgaan. Met ander woorde, dit is onmoontlik om die doeltekste te domestikeer indien dit Quentin Blake se illustrasies weerspreek omdat dit jong lesers kan verwar en van die vertalings kan vervreem. Dit sou ook verwarrend wees om karakters se name te domestikeer en met Afrikaanse en/of Franse name te vervang indien die stories nie ook in Suid-Afrika en/of Frankryk afspeel nie (vergelyk 3.2.2.3.1.6. en 6.2.2.1. en 6.2.2.2.).

⁶⁵⁴ Sekere stories bevat ook verwysings na die Amerikaanse en Noorweegse kultuur, o.a. *James and the giant peach* (1961), *Charlie and the great glass elevator* (1972) en *The witches* (1983a). Hoewel die skrywer in Engeland gebore is, was beide sy ouers Noorweegs en het Dahl se gesin gereeld by sy grootouers in Noorweë gaan kuier. Dahl het ook 'n spesiale verbintenis met die VSA gehad; hy was getroud met die Amerikaanse aktrise Patricia Neal en het jare lank tussen die VSA en Engeland gependel omdat hy 'n Amerikaanse uitgewer gehad het (sien bylae 1.4).

⁶⁵⁵ Byvoorbeeld, in *The witches* (1983a) besoek die seuntjie en sy ouers sy ouma, wat in Noorweë bly, twee keer per jaar, naamlik in die Kersseisoen (wintervakansie) en tydens die somervakansie. Indien dié teks in Afrikaans vertaal sou word en die vertaler sou besluit om die doelteks te domestikeer, sal dié verwysing aangepas moet word omdat Kersfees en die Suid-Afrikaanse somervakansie in dieselfde seisoen val.

Andersyds is die skrywer bekend vir sy gebruik van woordspel, beeldspraak, spoonerismes, portmanteau-woorde, malapropismes, nonsenswoorde en neologismes⁶⁵⁶ (sien 6.2.3.): “*There are authors of children’s literature (e.g. Dr. Seuss, Shel Silverstein, Roald Dahl, Jack Prelutsky) who intentionally and strategically construct and play around with words so as to engage children in playful and humorous interaction with language*” (Johnson, Johnson & Schlichting, 2004: 180). Dahl se kenmerkende taalgebruik dien ’n dubbele doel; dit word hoofsaaklik gebruik om humor te bewerkstellig, maar word ook as ’n ideale manier beskou om jong lesers se taalvaardighede te verbeter, hulle op die waarde van woorde te wys en hulle in boekleefhebbers te verander:

[A] good children’s book does more than entertain. It teaches children the use of words, the joy of playing with language. Above all it teaches children not to be afraid of books... If they are going to amount to anything in life, they need to be able to handle books. If my books can help children become readers, then I feel I have accomplished something important (RD, in West, 1990: 65-66).

Dahl se unieke taalgebruik (vergelyk 2.4.1.2.4.) bied ’n besondere uitdaging vir vertalers; die woordspel, spoonerismes, portmanteau-woorde, malapropismes, nonsenswoorde en neologismes in sy stories kan onmoontlik direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra word, maar kan ook nie sonder meer weggelaat word nie omdat die spel-element wat Dahl se tekste só uniek en uiters vermaaklik maak, sodoende verlore sal gaan. Byvoorbeeld, stories soos *The BFG* (1982a) en *The vicar of Nibbleswicke* (1991b)⁶⁵⁷ sal glad nie so snaaks wees indien die Groot Sagmoedige Reus en die jong dislektiese pastoor nie konstant snaakse taalflaters begaan nie (vb. 228 en vb. 229):

Voorbeeld 228

“Do we really have to eat it?” Sophie said.
 “You do unless you is wanting to become so thick you will be disappearing into a thick ear.”
 “Into thin air,” Sophie said. “A thick ear is something quite different.”
 Once again that sad winsome look came into the BFG’s eyes. “Words,” he said, “is oh such a twitch-tickling problem to me all my life. So you must simply try to be patient and stop squibbling. As I am telling you before, I know exactly what words I am wanting to say, but somehow or other they is always getting squiff-squiddled around.”
 (Dahl, 1982a: 41)

Voorbeeld 229

“The only thing I’m not sure about,” said Mrs. Purgativa, “is whether you are supposed actually to drink the wine when the chalice is offered to you. If so, how much should one drink? What I mean is, should it be a good gulp or just a little sip?”
 “Dear lady,” cried the vicar, “you must never plug it! If everyone were to plug it the cup would be empty after about four goes and the rest of you wouldn’t get any at all! What you must do is pis. Pis gently. All of you, all the way along the rail must pis, pis, pis. Do you understand what I mean?”
 (Dahl, 1991b: 26-27)

⁶⁵⁶ Die term ‘spoonerisme’ verwys na die doelbewuste verwisseling van letters of lettergrepe, bv. ‘thirstbloody’ i.p.v. ‘bloodthirsty’ (Dahl, 1982a: 173); ‘portmanteau-woorde’ verwys na die samesmelting van een of meer woorde, bv. ‘chiddlers’, wat saamgestel is uit ‘children’ en ‘toddlers’ (Dahl, 1982a: 63); en ‘malapropisme’ verwys na doelbewuste taalflaters, bv. ‘horriblest’ i.p.v. ‘most horrible’ (Dahl, 1982a: 59).

⁶⁵⁷ Roald Dahl, wat in 1988 die beskermheer van Brough Girling se geletterdheidsprogram Readathon (sien www.readathon.org) geword het (Cooling, 2004: 109), het *The vicar of Nibbleswicke* (1991b) ’n maand voor sy dood geskryf om bewustheid van disleksie te bevorder (Dahl, 1991b: 6).

Vertalers wat daarna streef om doelt tekste te skep wat dieselfde komiese effek as die brontekste bewerkstellig, word gevolglik gedwing om kreatief te werk te gaan en deur middel van herskrywing met nuwe, oorspronklike woordspel en beeldspraak vorendag te kom wat soortgelyk is aan dié van die brontekste, maar getrou bly aan die doelsisteme se linguistiese norme (Delabastita, 1997: 11). Vertalers van Dahl se kinder- en jeugliteratuur wat getrou wil bly aan die ‘gees’ van die brontekste word dus in ’n mate gedwing om in vertaler-skrywers te verander wat, nes die skrywer, woorde as taalspeelgoed gebruik om die skopos van die vertalings te vervul en doelt ekslesers te vermaak: “*There are translators who revel in the opportunity to play with words: translators of Queneau, Apollinaire, Joyce, Roald Dahl and, one of the most frequently translated of all, Lewis Carroll, all engage in linguistic gamesmanship. In short, they all play with words and the ability to play is an essential part of translation*” (Bassnett, 2011: 130).

Dit is egter nie net die vertaling van kultuurgebonde en linguistiese elemente wat ekstra insette en kreatiwiteit van vertalers vereis en tot verskeie vertaalprobleme kan lei nie. Met uitsondering van *The magic finger* (1966a), *Danny, the champion of the world* (1975), *The BFG* (1982a) en *The vicar of Nibbleswicke* (1991b) bevat ál Roald Dahl se kinderstories versfragmente en dit kan gevolglik as prosimetriese tekste geklassifiseer word⁶⁵⁸. Die getal en lengte van die versfragmente verskil egter van storie tot storie (vergelyk bylae 4.3.). Byvoorbeeld, terwyl daar slegs enkele kort versfragmente in sekere stories voorkom, o.a. *The Gremlins* (1)⁶⁵⁹, *Fantastic Mr. Fox* (3), *The twits* (2), *Matilda* (3), *Esio Trot* (3) en *The Minpins* (1), bevat ander ’n groter getal en/of langer versies, rymende towerspreuke en liedjies, o.a. *James and the giant peach* (9), *Charlie and the chocolate factory* (5) en *Charlie and the great glass elevator* (12)⁶⁶⁰. Die versfragmente in Dahl se prosimetriese tekste word hoofsaaklik gebruik om die spel-element van sy tekste te verhoog en kinders te wys in watter mate woorde in taalspeelgoed kan verander. Die besonder klankryke, sterk visuele verse in sy prosimetriese kinderstories word egter ook ingespan om een of meer van die volgende sekondêre funksies te verrig:

⁶⁵⁸ Dié hoofstuk fokus op die vertaling van Dahl se prosimetriese kinderstories; aangesien *The magic finger* (1966a), *Danny, the champion of the world* (1975), *The BFG* (1982a) en *The vicar of Nibbleswicke* (1991b) geen versfragmente bevat nie, vorm dit nie deel van dié studie nie.

⁶⁵⁹ Roald Dahl se eerste kinderstories *The Gremlins* (1943), wat een versfragment bevat, is nie in Afrikaans of Frans vertaal nie en vorm dus ook nie deel van dié studie nie. Dahl, wat ’n vlugluitenant tydens die Tweede Wêreldoorlog was, het besluit om ’n storie te skryf oor een van die Koninklike Lugmag se bekendste legendes: “*Once upon a time, it was the gremlin’s goal to aid humans. The gremlin helped with mechanics and inventions but got upset when humans took all the credit. For revenge, the gremlin began dismantling mechanical devices whenever possible [...] The gremlin myth originated during World War II, when airmen of Britain’s Royal Airforce joked that gremlins were responsible for every technical malfunction, including unexplained aircraft crashes*” (Dobrzycki, 2007: 126).

⁶⁶⁰ Die kortste versfragmente, wat o.a. in *The witches* (1983a), *Esio Trot* (1990a) en *The Minpins* (1991a) verskyn, bevat slegs twee versreëls en die langste versfragmente, wat in *James and the giant peach* (1961), *Charlie and the chocolate factory* (1964) en *Charlie and the great glass elevator* (1972) voorkom, bevat onderskeidelik 82, 99 en 134 versreëls. Die getal, lengte en eerste versreël van die versfragmente in Roald Dahl se prosimetriese tekste en die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalings verskyn in bylae 4.3.

1. Die tekste se vermaaklikheidswaarde te verhoog;
2. Karikatuuragtige karakteruitbeelding te bewerkstellig;
3. Spanning te bou en/of 'n bepaalde atmosfeer te skep⁶⁶¹;
4. Groteske geweld en/of humor uit te beeld;
5. Jong lesers meer oor hulself en hulle omgewing te leer; en
6. Belangrike sedeslesse in die stories te inkorporeer.

Vergelyk byvoorbeeld die Oempa-Loempas se liedjie “Attention please!” (*Charlie and the great glass elevator*, 1972) oor Goldie Picklesweet, wat skelm in haar ouma se medisynekassie gaan rondkrap terwyl dié by 'n taverne sit en 'n sopie jenewer geniet. Die stout kind kom op 'n bottel sjokoladegegeurde purgeermiddels af en drink dit sonder om twee keer te dink, met oorverdowende, aardskuddende gevolge. Die beskrywing van die dogtertjie, wat uiteindelik na die hospitaal gejaag word sodat die dokters haar maag kan uitpomp en wat vir die res van haar lewe aan die nuwe-effekte van haar onverantwoordelike gedrag ly omdat sy sewe uur per dag op die toilet spandeer, sal jong lesers laat brul van die lag, maar dit bevat ook 'n belangrike sedeslesse (vb. 230):

Voorbeeld 230

[...]
 So now, before it is too late,
 Take heed of Goldie's dreadful fate.
 And seriously, all jokes apart,
 Do promise us across your heart
 That you will never help yourself
 To medicine from the medicine shelf.
 (Dahl, 1972: 145)

Die versfragmente in die tekste vir jong en/of beginnerlesers, soos *Fantastic Mr. Fox* (1970), *The enormous crocodile* (1978a), *The twits* (1980a) en *The giraffe and the pelly and me* (1985a), dien 'n verdere doel; dit word nie alleenlik gebruik om karikatuuragtige karakteruitbeelding te bewerkstellig, spanning te bou en die vermaaklikheidswaarde van die tekste te verhoog nie, maar ook om die oorgang van kinderrympies en versverhale (kleuterboeke) na 'regte kinderboeke' (boeke vir preadolessente lesers) te vergemaklik. Met ander woorde, in plaas daarvan om beginnerlesers onmiddellik met prosatekste te oorweldig, word hulle met behulp van 'n genre wat hulle groot genot verskaf en waarmee hulle goed vertrou is, geleidelik blootgestel aan meer ingewikkelde prosatekste. Dahl se strewe om kinders te inspireer om meer te lees en die waarde van boeke te besef, blyk ook uit die versfragment aan die einde van *The giraffe and the pelly and me* (1985a):

⁶⁶¹ Byvoorbeeld, die oomblik wanneer die Oempa-Loempas in *Charlie and the chocolate factory* (1964) op hulle tromme begin slaan, weet jong lesers dat hulle 'n liedjie gaan sing en dat iets gruweliks gaan gebeur. In die eerste, ongepubliseerde weergawe van dié storie, getiteld *Charlie's chocolate boy* (1961), was die liedjies selfs nog meer onheilspellend omdat dit net deur spookagtige stemme geresiteer is (“The story in the early drafts of *Charlie and the Chocolate Factory*”, s.a.: 1-2).

Voorbeeld 231

[...]
 All you do is to look
 At a page in this book
 Because that's where we always will be.
 No book ever ends
 When it's full of your friends
 The Giraffe and the Pelly and me.
 (Dahl, 1985a: 73)

Die versfragmente in Roald Dahl se prosimetriese tekste is dus nie net dekoratief van aard nie; dit komplementeer die prosatekste en stel die skrywer in staat om te vermag wat onder normale omstandighede as ongewens óf onvanpas beskou kan word. Byvoorbeeld, Dahl was deeglik bewus daarvan dat kinders nie van prekerige, opvallend opvoedkundige boeke hou nie, maar die vermaaklike versfragmente het die skrywer in staat gestel om belangrike sedeslesse op 'n speelse wyse in sy stories te inkorporeer, o.a. dat gogga nie vir baba bang behoort te maak nie en dat insekte ook 'n funksie hier op aarde verrig (*James and the giant peach*, 1961); dat mens nie gulsig en gierig moet wees nie, dat niemand van bedorwe brokkies hou nie en dat boeke en verbeelding die beste manier is om jou mee te vermaak (*Charlie and the chocolate factory*, 1964); dat 'n land se leier ook maar 'n mens is, al skuil hulle gewoonlik agter maskers en mooi woorde; en dat medisyne nie snoeperye of speelgoed is nie (*Charlie and the great glass elevator*, 1972). Die skrywer kon ook die groteske geweld tot die uiterste dryf in die versfragmente sonder om te vrees dat dit jong lesers onnodig sal ontstel. Laasgenoemde is moontlik omdat die vinnige, meesleurende ritme wat in die verse gebruik word, keer dat kinders vashaak by ontwrigtende beelde. Vergelyk byvoorbeeld die versfragmente waarin die reuseperske oor tante Spons en tante Spyker rol (Dahl, 1961: 103-104), August Gloop in stukkies gekap en gekook word (Dahl, 1964: 104-105), juffrou Bigelow haar tong in twee byt (Dahl, 1964: 127-129) en die hoofheks beplan hoe om van kinders ontslae te raak (Dahl, 1983a: 79-81); kinders kry nie tyd om te tob oor die gruwelike gebeurtenisse wat in die gedigte beskryf word nie omdat die kort, klankryke versreëls hulle vinnig vorentoe dryf.

Die vertaling van versfragmente in Dahl se prosimetriese kinderstories, wat tot dusvêr geen akademiese aandag geniet het nie, is besonder ingewikkeld omdat die verse deel vorm van 'n groter geheel; die prosatekste kan nie geïgnoreer word nie, aangesien dié belangrike komponent van Dahl se prosimetriese tekste die vertalers se inisiële en oorkoepelende vertaalstrategieë bepaal. Die vertaling van eie- en plekname en kultuurgebonde elemente (o.a. geldeenhede en maatname) in die prosatekste bepaal byvoorbeeld of die stories, soos die meeste brontekste, in Engeland afspeel (vergelyk 6.2.2.1. - 6.2.2.2.) en bied 'n voorsmaak vir die graad van aanpassing wat mens van die versfragmente kan verwag. Met ander woorde, indien vertalers daarna streef om selfs die kleinste elemente in die

prosatekste te domestikeer sodat die doelt tekste as selfstandige tekste in die doelsisteem kan funksioneer, is dit te verwagting dat dieselfde graad van aanpassing op die versfragmente toegepas is. Indien hulle egter van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie in die prosateksvertalings gebruik maak en kultuurgebonde verwysings (o.a. eie- en plekname, maatname en geldeenhede) in die doelt tekste oordra, is dit weer te verwagting dat hulle ook die kultuurgebonde elemente wat in die versfragmente verskyn, in hulle versvertalings sal behou.

Verder bepaal die taalgebruik in die prosatekste die doelt ekslesers se gesindheid teenoor en geheelindruk van die tekste; dit is nutteloos indien die Afrikaanse en Franse vertalers moeite doen om vermaaklike, lesersvriendelike vertalings van die versfragmente te skep, maar die register en die taalgebruik van die prosatekste argaïes en/of té formeel is omdat dit jong doelt ekslesers van die vertalings kan vervreem. Dit maak nie saak hóéveel moeite die vertalers met die vertaling van die versfragmente doen nie, as jong doelt ekslesers hulle nie met die taalgebruik in die prosatekste kan identifiseer nie, sal hulle nie in die stories belangstel nie. Met ander woorde, hulle sal waarskynlik nie eers tot by die versfragmente vorder nie, maar die boeke toemaak en iets anders gaan soek om hulle mee te vermaak. Hoewel die versfragmente spanning bou en die vermaaklikheidswaarde van die doelt tekste verhoog, hang die suksesvolle ontvangs van die Dahl-vertalings dus hoofsaaklik af van die vertaling van die prosatekste. Laasgenoemde beteken egter nie dat die kwaliteit van die versfragment-vertalings nie belangrik is nie. Intendeel, vertalers moet ekstra moeite doen met die vertaling van die verse, want as dit nie vermaaklik is nie, sal jong doelt ekslesers dit eenvoudig oorslaan en op die prosateks fokus. Dit is ook belangrik dat die vertalers die speelse ondertoon van die verse in die vertalings vasvang en bes moontlik die ritme probeer naboots⁶⁶². Byvoorbeeld, as die opvoedkundige verse té prekerig is, sal dit 'n negatiewe reaksie by kinders uitlok en as vertalers nie daarop let om vloeiende, ritmiese vertalings van die verse te skep wat groteske geweld bevat nie, kan dit gebeur dat jong lesers vashaak by die gruwelbeelde en daardeur ontstel word.

Aangesien die versfragmente 'n verlenging van die prosatekste is, is dit ook belangrik dat vertalers wat daarna streef om geloofwaardige doelt tekste te produseer dieselfde graad van aanpassing en vertaalstrategieë op die versfragment- as op die prosateksvertalings toepas. Indien nie, sal dit, soos die Groot Sagmoedige Reus dit so mooi stel: "*klinkel na baie links storie*" (Dahl, De Villiers [vert.], 1993: 96). Byvoorbeeld, indien vertalers van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het in die prosateksvertalings en eie- en plekname en kultuurgebonde elemente uit die bron- in die doelt tekste oorgedra het, kan hulle

⁶⁶² Indien die vertalers daarna streef om getrou te bly aan die inhoud van die versfragmente, is dit nie altyd moontlik om die metrum van die oorspronklike verse te reproduseer nie, maar die vertalers behoort ten minste daarop te ag dat die ritme van die versvertalings wat groteske geweld bevat, ten alle tye meesleurend is.

nie skielik dié elemente in die versfragmente domestikeer nie; met ander woorde, dit sal jong lesers verwar as die storie in Engeland afspeel en die prosateksvertalings verwysings na die Britse sisteem bevat, maar die versvertalings verwysings na o.a. Afrikaanse karakters en plekke bevat. Laasgenoemde lei egter tot verskillende vertaalprobleme omdat dit nie altyd moontlik is om die verwysings na die 'vreemde' elemente te behou, eindrym te bewerkstellig én die funksie van die oorspronklike verse na te boots nie.

Al die uitdagings wat die Afrikaanse en Franse vertalers van Roald Dahl se kinderstories in die gesig staar, kan as teksspesifieke vertaalprobleme geklassifiseer word omdat dit uitsluitlik op die vertaling van prosimetrum van toepassing is. Dié teksspesifieke probleme kan egter in twee subkategorieë verdeel word, naamlik interkulturele (6.2.2.) en linguistiese vertaalprobleme (6.2.3.). In die onderafdeling oor interkulturele vertaalprobleme word daar spesifiek gefokus op die ooreenkomste en verskille tussen die oorkoepelende vertaalstrategieë en graad van aanpassing wat die onderskeie vertalers tydens die vertaling van die prosatekste en versfragmente toegepas het. In die bespreking oor die linguistiese vertaalprobleme word die tempus, beeldspraak, woordspel en woordeskat in sowel die prosa-vertalings as versvertalings onder die loep geneem om te bepaal of die doeltekste aan die onderskeie doelsisteme se taalreëls en konvensies voldoen en of die graad van linguistiese aanpassing in die versvertalings ooreenstem met die mate van domestikering wat op die taalgebruik in die prosa-vertalings toegepas is.

6.2. Die vertaling van Dahl se kinder- en jeugliteratuur

Met verloop van die studie het dit aan die lig gekom dat die meeste Franse vertalings van tradisionele Engelse kinderrympies en Theodor Seuss Geisel se versverhale nie soseer op die Franse mark gemik is nie, maar eerder tot stand gekom het om Amerikaanse en/of Britse kinders se Franse taalvaardighede te verbeter. Dit is ook opvallend dat daar, in vergelyking met die aantal Afrikaanse vertalings, besonder min Franse vertalings van Engelse volksversies en Dr. Seuss se versverhale bestaan. Verder is die enkele vertalings wat wél by Franse uitgewers verskyn het, soos Henri Parisot se *Comptines de la Mère l'Oie* (1976, Flammarion) en Anne-Laure Fournier le Ray se *Comment le Grinch a volé Noël* (2000, Pocket Jeunesse), lank reeds uit druk en dit wil voorkom asof die tradisionele Engelse kinderrympies en Dr. Seuss nie regtig daarin kon slaag om ankerplek te vind in die Franse sisteem nie. Laasgenoemde is egter nié die geval met die Franse vertalings van Roald Dahl se kinderstories nie. Agtien Franse Roald Dahl-vertalings het oor die jare by Gallimard Jeunesse verskyn en een vertaling by Stock-Uitgewers (sien figuur 37); sestien kinderstories is in Frans vertaal en daar bestaan Franse weergawes van sowel sy skynkookboek vir

kinders asook twee van sy vermaaklike versversamelings (vergelyk bylae 4.1. en 2.7.)⁶⁶³. Al die Franse vertalings is steeds in druk⁶⁶⁴ en Dahl se boeke blyk buitengewoon suksesvol te wees in Frankryk, waarskynlik omdat die meeste van die aweregse fantasieverhale as 'contes cruels'⁶⁶⁵ vir kinders geklassifiseer kan word, 'n genre wat uiters gewild is in die Franse sisteem (Douglas, 2002: 132):

Figuur 37⁶⁶⁶
Die Franse vertaling van Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur

Brontekste	Franse vertalings
<i>James and the giant peach</i> (1961)	<i>James et la grosse pêche</i> (1966b) Maxime Orange [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Charlie and the chocolate factory</i> (1964)	<i>Charlie et la chocolaterie</i> (1967) Élisabeth Gaspar [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>The magic finger</i> (1966a)	<i>Le doigt magique</i> (1979)* Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Fantastic Mr. Fox</i> (1970)	<i>Fantastique Maître Renard</i> (1980b) Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972)	<i>Charlie et le grand ascenseur de verre</i> (1978b) Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Danny, the champion of the world</i> (1975)	<i>Danny, le champion du monde</i> (1981b) * Jean-Marie Léger [vert.], Stock
<i>The enormous crocodile</i> (1978a)	<i>L'énorme crocodile</i> (1978c) Odile Georges [vert.] & Patrick Jusserand [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>The twits</i> (1980a)	<i>Les deux gredins</i> (1980c) Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>George's marvellous medicine</i> (1981a)	<i>La potion magique de Georges Bouillon</i> (1982c) Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse

⁶⁶³ Gallimard Jeunesse het ook 'n Franse uitgawe van Roald Dahl se omnibus (*The Roald Dahl treasury*, 1997) gepubliseer, getiteld *Le grand livre de Roald Dahl* (1998). Die tekste wat in die omnibus verskyn, maar nie vantevore vertaal is nie, is vertaal deur Anne Krief, wat ook verantwoordelik was vir die Franse vertalings van *Revolting rhymes* (1982b) en *Dirty beasts* (1983b), getiteld *Un conte peut en cacher un autre* (2003) en *Sales bêtes* (1984e). Die enigste Dahl-boeke wat op jong lesers gemik is en nié in Frans vertaal is nie, is *The Gremlins* (1943) en *Rhyme stew* (1989).

⁶⁶⁴ Dieselfde geld egter nie vir al die Franse vertalings van Roald Dahl se kortverhaalbundels nie. Élisabeth Gaspar se vertalings van *Someone like you* (1953), vertaal as *Bizarre, bizarre* (1962), en *Kiss, kiss* (1959), vertaal as *Kiss, kiss* (1962), is byvoorbeeld uit druk. Franse vertalings van Dahl se kortverhale wat steeds in druk is, sluit in o.a. Élisabeth Gaspar, Henri Robillot en Hilda Barbéris se vertaling van *Skin and other stories* (2000), getiteld *Mauvaises intentions* (2000), en Élisabeth Gaspar se vertaling van *Lamb to the slaughter* (1995), getiteld *Coup de gigot* (2002) en Hilda Barbéris se vertaling van *The great automatic grammatizator* (1997), getiteld *Mieux vaut rire* (1999).

⁶⁶⁵ 'Contes cruels' verwys nie na rillers nie, maar na tekste wat groteske geweld bevat, o.a. die werk van Marquis de Sade, Philippe-Auguste, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam en Charles Baudelaire: "A subgenre of Gothic terror fiction, *contes cruels* (cruel tales) exploit the anticipation of pain, extremes of mental and physical suffering, and the dread of death that accompanied the nadir of Gothicism" (Snodgrass, 2005: 63). Hoewel Dahl ook van groteske geweld gebruik maak om sy lesers te vermaak, is sy stories nie naastenby so bloeddorstig soos dié van die Franse skrywers nie, aangesien dit op kinders (nié volwasse lesers nie) gemik is. Ander tekste vir jong lesers wat as 'contes cruels' geklassifiseer word, sluit in Charles Perrault en die Grimm-broers se oorspronklike sprokiesversamelings, Hilaire Belloc se *The bad child's book of beasts* (1896) en *Cautionary verses* (1907), Heinrich Hoffman se *Struwwelpeter* (1845) en Jacques Prévert se *Contes pour les enfants pas sages* (1947).

⁶⁶⁶ Roald Dahl-vertalings wat nie as prosimetriese tekste geklassifiseer word nie en dus nie in dié hoofstuk bespreek word nie, word met 'n asterisk (*) aangedui.

<i>The BFG</i> (1982a)	<i>Le BGG</i> (1984c) * Camille Fabien [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Revolting rhymes</i> (1982b)	<i>Un conte peut en cacher un autre</i> (2003) * Anne Krief [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>The witches</i> (1983a)	<i>Sacrées sorcières</i> (1984d) Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Dirty beasts</i> (1983b)	<i>Sales bêtes</i> (1984e) * Anne Krief [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>The giraffe and the pelly and me</i> (1985a)	<i>La girafe, le pélican et moi</i> (1985b) Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Matilda</i> (1988a)	<i>Matilda</i> (1988b) Henri Robillot [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Esio Trot</i> (1990a)	<i>Un amour de tortue</i> (1990b) Henri Robillot [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>The Minpins</i> (1991a)	<i>Les Minuscules</i> (1991c) Marie Saint-Dizier [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>The vicar of Nibbleswicke</i> (1991b)	<i>Le rétrovicaire de Nibbleswicke</i> (1992) * Marie-Raymond Farré [vert.], Gallimard Jeunesse
<i>Roald Dahl's revolting recipes</i> (1994)	<i>Les irrésistibles recettes de Roald Dahl</i> (1995) * Marie Saint-Dizier [vert.], Gallimard Jeunesse

Frankryk en Engeland kan dalk weens politieke redes nie die beste verhouding met mekaar hê nie en die Franse kan dalk daarop aandring dat hulle literêre sisteem superieur is, maar die Franse sisteem was nog altyd ontvanklik vir verrykende eksterne filosofiese, artistieke en letterkundige invloed. Dié tendens word ook in die Franse kinder- en jeugliteratuursisteem waargeneem. Daar bestaan byvoorbeeld Franse vertalings van sowel Britse en Amerikaanse klassieke, gekanoniseerde tekste, o.a. die werk van J.M. Barrie, Mark Twain, C.S. Lewis, Lewis Carroll en Beatrix Potter, as gewilde blitsverkopers, o.a. Enid Blyton se *The famous five*- en *The secret seven*-reekse, J.K. Rowling se *Harry Potter*-reeks, Christopher Pike se tiennerrillers, Stephenie Meyer se *Twilight*-reeks en Jacqueline Wilson se humoristiese tekste vir preadolescente lesers. Terwyl die Franse vertaling van gewilde reekse, soos dié van Enid Blyton, J.K. Rowling en Stephenie Meyer, gewoonlik deur een vertaler behartig is, is verskeie vertalers verantwoordelik vir die vertaling van Roald Dahl se prosimetriese tekste (vergelyk figuur 37)⁶⁶⁷, naamlik Maxime Orange (1 vertaling), Élisabeth Gaspar (1 vertaling), Jean-Marie Léger (1 vertaling), Odile George en Patrick Jusserand (1 vertaling), Camille Fabien (1

⁶⁶⁷ Hoewel sekere Franse vertalers verskeie kinder- en jeugboeke vertaal het en hulle vertalings van Dahl se kinderstories suksesvol blyk te wees omdat dit steeds in druk is, is hulle minder bekend as ander. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Maxime Orange, Jean-Marie Léger, Odile Georges en Camille Fabien. Patrick Jusserand is veral bekend vir sy opvoedkundige tekste oor bekende Franse digters soos Guillaume Apollinaire en Charles Baudelaire. Die bekroonde Franse vertaler Anne Krief, wat meer as 40 kinderboeke in Frans vertaal het (o.a. Julia Donaldson en Tony Ross se kinderboeke), het begin deur literatuur vir volwassenes te vertaal voordat sy haar in die tagtigerjare spesifiek op die vertaling van kinder- en jeugliteratuur toegespits het; Henri Robillot het hoofsaaklik wetenskapsfiksie en somber romans ('romans noirs') in Frans vertaal, o.a. Ernest Hemmingway se *The fifth column* (1938) en Ray Bradbury se *Fahrenheit 451* (1955); en Raymond Farré is 'n opgeleide ingenieur wat as 'n wiskundeonderwyser gewerk het voordat hy begin het om saam met Marie Saint-Dizier humoristiese kinder- en jeugliteratuur in Frans te vertaal.

vertaling), Anne Krief (2 vertalings), Henri Robillot (2 vertalings) en Marie-Raymond Farré⁶⁶⁸ (7 vertalings) - nege vertalings insluitende die twee boeke wat Saint-Dizier alleen vertaal het. Hoewel daar geen twyfel bestaan dat die onderskeie vertalers van Dahl se kinderstories hul goed van hulle taak gekwyt het nie, kan dit weens twee redes nadelig wees indien soveel verskillende vertalers by die vertaling van 'n bepaalde skrywer se werk betrokke is, veral as die skrywer se skryfstyl so uniek is soos dié van Roald Dahl. Eerstens sal 'n vertaler vind dat dit met tyd en ervaring makliker word om 'n skrywer se 'stem' na te boots en die 'gees' van die oorspronklike tekste vas te vang, met die gevolg dat die skryfstyl van die verskillende vertalings, nes dié van die brontekste, eenvormig sal wees⁶⁶⁹. Tweedens sal 'n vertaler oor 'n deeglike kennis van die skrywer se werk beskik⁶⁷⁰. Laasgenoemde kan veral handig te pas kom indien die skrywer meer as een keer van dieselfde karakters gebruik maak. Byvoorbeeld, indien dieselfde vertaler verantwoordelik was vir die Franse vertaling van Roald Dahl se kinderstories sou die vertaler onmiddellik beseef het dat twee van die karakters in *The enormous crocodile* (1978a) weer in *The twits* (1980a) verskyn, naamlik die veelkleurige Roly-Poly-voël en die bosapie Muggle-Wump. Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré), wat verantwoordelik was vir die vertaling van *The twits* (1980a), getiteld *Les deux gredins* (1980c), het byvoorbeeld met nuwe name vorendag gekom vir die twee karakters wat reeds in Odile George en Patrick Jusserand se vertaling van *The enormous crocodile* (1978a), getiteld *L'énorme crocodile* (1978c), verskyn het; 'Roly-Poly Bird' en 'Muggle-Wump', wat 'Dudu-de-la-Plume' en 'Jojo-la-Malice' heet in George en Jusserand se

⁶⁶⁸ Marie-Raymond Farré (later Marie Farré) is die gemeenskaplike skuilnaam wat Marie Saint-Dizier en Raymond Farré gebruik het vir tandem-vertaalprojekte. Dié twee kinderboekskrywers/vertalers is verantwoordelik vir die meeste Franse Roald Dahl-vertalings, maar Saint-Dizier het ook individuele vertaalprojekte aangepak. Byvoorbeeld, Saint-Dizier (1944-) het twee Dahl-boeke sonder Farré se insette vertaal, naamlik *The Minpins* (1991a) en *Roald Dahl's revolting recipes* (1994). Dié illustreerder, skrywer en vertaler, wat spesialiseer in humoristiese tekste vir preadolesente en adolessente lesers, is ook verantwoordelik vir die Franse vertalings van Mark Twain en Allan Ahlberg se kinder- en jeugliteratuur en het internasionaal bekend geword vir haar eie kinderboeke wat ook in verskeie tale vertaal is.

⁶⁶⁹ Mens kan argumenteer dat, indien een vertaler gebruik word om 'n verskeidenheid tekste te vertaal, die vertaler deurgaans van dieselfde inisiële vertaalstrategie en graad van domestisering en/of vervreemding (Klingberg, 1986: 65) gebruik sou maak. Laasgenoemde is egter nie noodwendig die geval nie, soos blyk uit Henri Robillot se twee Franse vertalings, getiteld *Matilda* (1988b) en *Un amour de tortue* (1990b). Hoewel *Matilda* (1988b) steeds in Engeland afspeel en wemel van verwysings na die Britse kultuur, het Robillot die meeste eiename met Franse eiename vervang, terwyl al die Engelse eiename in *Un amour de tortue* (1990b), met uitsondering van die bynaam 'Alfie' wat in die meer formele 'Alfred' verander het, direk uit die bron- in die doelteks oorgedra is (vergelyk bylae 4.4).

⁶⁷⁰ Marie-Saint Dizier, wat verantwoordelik was vir die Franse vertaling van *Roald Dahl's revolting recipes* (1994) moes byvoorbeeld op die resepte se name ag, aangesien elke resep geïnspireer is óf deur 'n karakter óf 'n dis wat reeds in een van Dahl se boeke verskyn het. Byvoorbeeld, die resep vir 'snozzcumpers' verwys na die aaklige groente waarvan die Groot Sagmoedige Reus gelei het (*The BFG*, 1982a), die resep vir 'Bunce's doughnuts' is geïnspireer deur die boer wat net ganslewer en oliebolle geëet het (*Fantastic Mr. Fox*, 1970) en 'Bird pie' verwys na die voëlpastei wat meneer en mevrou Twit elke Woensdag geëet het (*The twits*, 1980a). Die name in Saint-Dizier se vertaling van die resepte stem ooreen met die eiename en die name van die disse wat in die onderskeie doelt tekste gebruik is, met 'n enkele uitsondering. Saint-Dizier, wat in samewerking met Raymond Farré verantwoordelik was vir die Franse vertaling van *The twits* (1980a), het in *Les irrésistibles recettes de Roald Dahl* (1995) die bebaarde brompot se naam verander van 'compère Gredin' ('deelgenoot Skobbejak') na 'père Gredin' ('vader Skobbejak'). Die woorde 'compère' en 'commère' word ook in Engels gebruik, maar die betekenis verskil. In Engels verwys 'compère' en 'commère' onderskeidelik na 'n manlike en vroulike seremoniemeester of kommentator.

vertaling, het in Farré se vertaling in 'Oiseau Arc-en-ciel' en 'Bob l'Acrobate' verander⁶⁷¹ (vergelyk bylae 4.4.). Sekere lekkernye wat in sowel *Charlie and the chocolate factory* (1964) as *The giraffe and the pelly and me* (1985a) verskyn, se benamings verskil ook in Élisabeth Gaspar en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings, getiteld *Charlie et la chocolaterie* (1967) en *La girafe, le pelican et moi* (1985b). Byvoorbeeld, 'stickjaw for talkative parents' (Dahl, 1964: 151 en Dahl, 1985a: 65), wat deur Gaspar as 'bonbons collants pour parents bavards' vertaal is (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 165), het in Farré se vertaling in 'gomme colle-mâchoire pour parents trop bavards' verander (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 73). Selfs die vreemde, vreesaanjaende 'Hornswogglers', 'Snozzwangers' en 'Whangdoodles' waarvoor die Oempa-Loempas so bang was in *Charlie and the chocolate factory* (1964) en waarteen Billy se ma hom waarsku in *The Minpins* (1991a) se name verskil in Élisabeth Gaspar en Marie Saint-Dizier se vertalings *Charlie et la chocolaterie* (1967) en *Les Minuscules* (1991c), 'Whangdoodles' is vertaal as 'Horribilicomes' (Gaspar) en 'Griffomings' (Saint-Dizier), 'Hornswogglers' as 'Griffeférocés' (Gaspar) en 'Écornoufflons' (Saint-Dizier) en 'Snozzwangers' as 'Bêtabecs' (Gaspar) en 'Tarloubards' (Saint-Dizier)⁶⁷². Hoewel dit moontlik is dat die vertalers besluit het om die name aan te pas omdat hulle nie van die oorspronklike vertaalde name gehou het nie en mens kan argumenteer dat 'n vertaler nie aan 'n ander vertaler se werk gebind behoort te word nie, gaan Roald Dahl se intensionele intertekstuele verwysings nou verlore. Laasgenoemde sou vermy kon word indien daar nie so 'n groot verskeidenheid vertalers betrokke was by die vertaling van Dahl se kinder- en jeugverhale nie⁶⁷³. Byvoorbeeld, indien Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) verantwoordelik was vir sowel die vertaling van *The enormous crocodile* (1978a) as *The twits* (1980a), sou hulle waarskynlik dieselfde name in albei doelt tekste gebruik.

In teenstelling met die groot aantal vertalers wat verantwoordelik was vir die Franse vertalings van Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur, is slegs vier vertalers verantwoordelik vir die twaalf Afrikaanse vertalings van Dahl se kinder- en jeugliteratuur wat by Tafelberg-Uitgewers en by Human & Rousseau verskyn het (vergelyk figuur 38), naamlik Leon

⁶⁷¹ Farré se besluit om die voël 'Oiseau Arc-en-ciel' ('Reënboogvoël') te doop, is waarskynlik geïnspireer deur Quentin Blake se kleurvolle illustrasie van die voël (wat in albei boeke presies dieselfde lyk) en 'Bob l'Acrobate' ('Bob die Akrobaat') moes heeltyd toertjies doen vir meneer Twit, wat daarvan gedroom het om eendag sy eie sirkus te begin. Dit is egter onduidelik waarom Marie Saint-Dizier en Raymond Farré besluit het om die apie 'n Engelse voornaam te gee, aangesien daar in die storie genoem word dat die apie en sy gesin uit Afrika kom en nie Engels magtig is nie: "*Muggle-Wump and his family longed to escape from the cage in Mr. Twit's garden and go back to the African jungle where they came from [...] Like the monkeys, the Roly-Poly Bird came from Africa and he spoke the same language as they did*" (Dahl, 1980a: 55 en 56).

⁶⁷² (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 99 en Dahl, Saint-Dizier [vert.], 1991b: 10)

⁶⁷³ Die verlies aan intertekstuele verwysings sou ook vermy kon word indien uitgewers oor 'n deeglike kennis van die versameling brontekste beskik en daarop aandring dat die intertekstuele verwysings in die onderskeie doelt tekste oorgedra word. In dié geval sou die vertaler egter wél aan 'n ander vertaler se werk gebind word.

Rousseau (2 vertalings), Mavis de Villiers (5 vertalings), Anna Kleynhans⁶⁷⁴ (1 vertaling) en Kobus Geldenhuys (1 oorspronklike vertaling en 3 hervortalings)⁶⁷⁵:

Figuur 38⁶⁷⁶
Die Afrikaanse vertaling van Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur

Brontekste	Afrikaanse vertalings
<i>James and the giant peach</i> (1961)	<i>Hendrik en die reuseperske</i> (1984b) Mavis de Villiers [vert.], Tafelberg Hervertaling: <i>James en die reuseperske</i> (2007) Kobus Geldenhuys [vert.], Human & Rousseau
<i>Charlie and the chocolate factory</i> (1964)	<i>Kalie Emmer en die sjokoladefabriek</i> (1981d) Leon Rousseau [vert.], Tafelberg Hervertaling: <i>Charlie en die sjokoladefabriek</i> (2005a) Kobus Geldenhuys [vert.], Human & Rousseau
<i>The magic finger</i> (1966a)	<i>Die toorvingertjie</i> (1981c)* Mavis de Villiers [vert.], Tafelberg
<i>Fantastic Mr. Fox</i> (1970)	<i>Slimjan die Jakkalsman</i> (1984f) Mavis de Villiers [vert.], Tafelberg
<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972)	<i>Kalie Emmer en die groot glashyser</i> (1983d) Mavis de Villiers [vert.], Tafelberg Hervertaling: <i>Charlie en die groot glashyser</i> (2006a) Kobus Geldenhuys [vert.], Human & Rousseau
<i>The enormous crocodile</i> (1978a)	<i>Die tamaai krokodil</i> (1983c) Anna Kleynhans [vert.], Human & Rousseau
<i>George's marvellous medicine</i> (1981a)	<i>Marius se merkwaardige medisyne</i> (1982d) Leon Rousseau [vert.], Human & Rousseau
<i>The BFG</i> (1982a)	<i>Die GSR</i> (1993)* Mavis de Villiers [vert.], Tafelberg
<i>Matilda</i> (1988a)	<i>Matilda</i> (2006b) Kobus Geldenhuys [vert.], Human & Rousseau

Dit is besonder interessant dat Roald Dahl se gewildste boek *The witches* (1983a), wat die New York Times Outstanding Books-toekenning, die Federation of Children's Books-toekenning en die Whitbread-toekenning ontvang het, nooit in Afrikaans vertaal is nie. Dié kontroversiële teks, wat die 22^{ste} plek beklee op die American Library Association (ALA) se lys van mees kontroversiële boeke van die negentigerjare (1990-1999), is as seksisties beskou, bloot as gevolg van die aanmerking "[a] witch is always a woman" (Dahl, 1983a:

⁶⁷⁴ Anna Kleynhans was verantwoordelik vir verskeie Afrikaanse herskrywings van bekende Engelse kinderstories wat in die tagtigerjare en vroeë negentigerjare by Human & Rousseau verskyn het, o.a. *Die lelike klein eendjie*, *Sneeuwitjie*, *Die gestewelde kat*, *Doringrosie* en *Aspoestertjie*. Mavis de Villiers, wat twee kinderboekies *Poekie se boekie* (1950) en *Tuisbly se karretjie* (1960) gepubliseer het, het in 1996 die Akademierys vir vertaalde werk ontvang vir haar taaltowerwerk *Die GSR* (1993). Kobus Geldenhuys, wat gereeld vertaalwerk en oorklanking doen vir die Suid-Afrikaanse Uitsaaikommisie, het ook die laaste drie *Harry Potter*-boeke in Afrikaans vertaal.

⁶⁷⁵ Vertalings wat in grys verskyn, is nie meer in druk nie; kopieë van *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d), *Die toorvingertjie* (1981c), *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d), *Hendrik en die reuseperske* (1984b) en *Slimjan die Jakkalsman* (1984f) is egter vrylik beskikbaar in Wes-Kaapse munisipale biblioteke en vorm dus deel van dié studie. Simoné Hough van Human & Rousseau se kinderboekafdeling het die navorser van 'n elektroniese kopie van *Die tamaai krokodil* (1983c) voorsien en gevolglik kon dié teks ook deel vorm die studie.

⁶⁷⁶ Dahl-vertalings wat nie as prosimetriese tekste geklassifiseer word nie en dus nie in dié hoofstuk bespreek word nie, word met 'n asterisk (*) aangedui.

3)⁶⁷⁷. *The witches* (1983a) is waarskynlik nooit vir vertaling oorweeg nie omdat dit nie met die Afrikaanse sisteem se relatief konserwatiewe norme en konvensies vir die publikasie van kinder- en jeugliteratuur ooreenstem nie. Die storie, wat handel oor 'n seuntjie wat deur 'n groep gewelddadige hekse in 'n huis verander word en uiteindelik wraak neem deur die hele kaboedel 'n dosis van hulle eie toormiddel te gee, is besonder bloeddorstig en bevat kru en/of taboe-temas. Byvoorbeeld, kinders verander in worsrolletjies en word deur hulle ouers verslind (Dahl, 1983a: 31-32); hulle word aangemoedig om te rook en nie te bad nie (Dahl, 1983a: 15 en 122); kokke spoeg op klante se kos (Dahl, 1983a: 158), muise kruip in mans se onderbroeke weg (Dahl, 1983a: 164) en daar word verwys na demone en die duivel (Dahl, 1983a: 23-24 en 35). Die waghonde oor die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem blyk besonder krities te wees ten opsigte van tekste wat oor hekse handel; selfs die gewilde *Harry Potter*-reeks is aanvanklik gekritiseer. Dit is ook noemenswaardig dat die heksfigure in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur gewoonlik almal skadeloos en vriendelik is, soos Verna Vels se *Liewe Heksie* (o.a. 1983, 1988, 2002) en Riana Scheepers se *Arboreta, die heks met die groen hare* (2008). Nietemin het die liewe Levinia ook in die tagtigerjare in die spervuur gekom omdat ouers die reeks as 'on-Bybels' beskou het en gesê het dat daar nie so iets soos 'n goeie heks bestaan nie ("Doodbang vir 'n boek", 13 November 2000). Hoewel Dahl se nonchalante verwysings na demone, duiwels⁶⁷⁸ en hekse volwasse kritici skok, is dit belangrik om in ag te neem dat die skrywer van Noorweegse afkoms is en dat Dahl, wat elke somervakansie saam met sy gesin sy grootouers in Noorweë besoek het (Dahl, 1984d: 53), groot geword het met Skandinawiese legendes en volksverhale oor mensvretende karakters, hekse en nigromansie (Nicholson, 2000: 322 en Cooling, 2004: 144). Daar bestaan geen twyfel dat die skrywer se persoonlike lewe sy kinderstories beïnvloed het nie; die wrede gesagsfigure in sy boeke is byvoorbeeld geïnspireer deur die onderwysers en skoolhoofde wat in die skrywer se jeugjare 'n merk op hom gelaat het (Dahl, 1984a: 108, 144) en Dahl het oorspronklik met die idee vir *Charlie and the chocolate factory* (1964) vorendag gekom toe Cadbury Chocolates as deel van hulle marknavorsing jong Repton-skoliere genader het om hulle produkte te evalueer (Dahl, 1984a: 147-149).

⁶⁷⁷ Dahl het hom egter nie veel aan die kritiek gesteur nie (Wintel & Fisher, 1974: 109) en gesê dat feministe vasgehaak het by dié sin en nie ag geslaan het op die daaropvolgende paragraaf nie: "*I do not wish to speak badly about women. Most women are lovely. But the fact remains that all witches are women. There is no such thing as a male witch. On the other hand, a ghoul is always a male. So indeed is a barghest*" (Dahl, 1983a: 3).

⁶⁷⁸ *The witches* (1983a) is nie die enigste kinderboek waarin Dahl na die duivel verwys nie. In *The Minpins* (1991a), wat op jong en/of beginnerlesers gemik is, word dit duidelik presies in hóé 'n mate ledigheid die duivel se oorkussing is: "*Just then a funny thing happened. Little Billy began to hear somebody whispering in his ear. He knew exactly who it was. It was the Devil. The Devil always started whispering to him when he was especially bored. 'It would be easy,' the Devil was whispering, 'to climb out through that window. No one would see you. And in a jiffy you would be in the garden, and in another jiffy you would be through the front gate, and in yet another jiffy you would be exploring the marvelous Forest of Sin all by yourself. It is a super place. Do not believe one word of what your mother says about Whangdoodles and Hornswogglers and Snozzwangers and Vermicious Knids and the Terrible Bloodsuckling Toothplucking Stonechuckling Spittler. There are no such things.' 'What is there?' Little Billy whispered. 'Wild strawberries,' the Devil whispered back. 'The whole floor of the forest is carpeted with wild strawberries, every one of them luscious and red and juicy-ripe. Go and see for yourself.' These were the words the Devil whispered softly into Little Billy's ear on that sunny summer afternoon*" (Dahl, 1991a: 7-8).

Hoewel die Franse Roald Dahl-vertalings meestal kort na die Engelse brontekste verskyn het en die meeste Afrikaanse vertalings reeds in die tagtigerjare die lig gesien het, is 'n aantal Afrikaanse hervertalings onlangs deur Human & Rousseau gepubliseer; hervertalings van Mavis de Villiers se oorspronklike vertalings van *James and the giant peach* (1961) en *Charlie and the great glass elevator* (1972), getiteld *Hendrik en die reuseperske* (1984b) en *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d), en Leon Rousseau se oorspronklike vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964), getiteld *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d), het die afgelope dekade danksy die vertaler Kobus Geldenhuys die lig gesien. Geldenhuys is om twee redes gevra om hervertalings te skep; die argaïese taalgebruik en woordeskat in die 'ou' vertalings moes gemoderniseer word sodat vandag se Afrikaanssprekende kinders hulle met die taal in die tekste kon identifiseer en die hoofkarakters se name, wat almal in die eerste vertalings met Afrikaanse name vervang is, moes terug verander word na die oorspronklike Engelse name (vergelyk bylae 4.4 en 6.2.1.)⁶⁷⁹. Met ander woorde, 'Kalie Emmer' moes weer 'Charlie Bucket' word en 'Hendrik Jakobus Truter' moes in 'James Henry Trotter' verander omdat jong Afrikaanssprekende lesers dié karakters se name weens mediablootstelling ken en dit nie sin maak indien die stories oorsee afspeel en 'vreemde' kultuurgebonde elemente bevat, maar die karakters Afrikaanse name het nie (Geldenhuys, 2011b: 4-5). Die beweegrede vir die onderskeie Afrikaanse vertalings verskil ook; terwyl Leon Rousseau, Mavis de Villiers en Anna Kleynhans se oorspronklike vertalings geskep is om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul, word die nuwe vertalings gebruik om sowel 'n leemte in die mark te vul as Afrikaanssprekende lesers aan internasionale tendense bloot te stel (vergelyk 3.2.8.).

6.2.1. Die vertaling van Roald Dahl se prosimetriese kinderstories

Soos reeds genoem, is die prosateks en versfragmente in Roald Dahl se kinderstories interafhanklik en word die inhoud van die meeste verse reeds in die prosateks genoem. Hoewel vertalers daarna moet streef om rymende vertalings van die versfragmente te produseer, kan hulle dus nie van die inhoud van die teks afwyk nie. Byvoorbeeld, die rymende vertaling van die versfragment in *James and the giant peach* (1961) waarin die twee tantes met hulle fisieke voorkoms spog, moet ooreenstem met die beskrywings van dié twee nare vrouens in die prosateks en die tantes se name moet dieselfde wees in sowel die prosateks as die versfragmente. Dit is ook noemenswaardig dat die vertalers nie die prosateks en versfragmente as twee onafhanklike tekste beskou het nie en dat hulle by tye in

⁶⁷⁹ Interessant genoeg is Marius, die hoofkarakter in Leon Rousseau se Afrikaanse vertaling van *George's marvellous medicine* (1981a) se naam nie verander toe dié vertaling, wat vir die eerste keer in 1982 verskyn het, weer in 2006 uitgegee is nie. *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d) en *Die GSR* (1993) het wel 'n ruk lank van die mark verdwyn, maar beide vertalings is onlangs weer deur Human & Rousseau gepubliseer, onderskeidelik in 2004 en 2006. In teenstelling met *Hendrik en die reuseperske* (1984b), *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) is dié twee vertalings egter nie geredigeer en/of gemoderniseer nie.

hulle versvertalings gebruik gemaak het van inligting wat net in die prosateks (en nie in die oorspronklike versfragment nie) verskyn. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Marie-Raymond Farré se vertaling van die twee versfragmente wat in *The twits* (1980a) verskyn. Hoewel die dae van die week waarop die Twits graag voëlpastei wil eet net in die prosateks genoem word, verwys die vertalers ook daarna in hulle versvertalings (vb. 232 en vb. 233):

Voorbeeld 232

There's sticky stick stuff all over the tree!
If you land in the branches, you'll never get free!
So fly away! Fly away! Stay up high!
Or you'll finish up tomorrow in a hot Bird Pie!
(Dahl, 1980a: 57)

Attention! Piège à glue!
Ne vous perchez pas dessus!
Ou vous finirez rôtis
Dans la tarte du **mercredi**!
(Dahl, Farré [vert.], 1980c: 59)

Voorbeeld 233

There's sticky stuff now on the cage *and* the tree!
If you land on either, you'll never get free!
So fly away! Fly away! Stay up high!
Or you'll finish up tomorrow in a hot Bird Pie!
(Dahl, 1980a: 60)

Attention! Pièges à glu!
Ne vous perchez pas dessus!
Ou vous finirez rôtis
Dans la tarte du **jeudi**!
(Dahl, Farré [vert.], 1980c: 62)

Aangesien die prosateks en versfragmente mekaar aanvul, kan die analise van die vertaling van die rympies en liedjies in Dahl se tekste onmoontlik net op 'n bespreking van die versfragmente berus. Gevolglik dien die pragmatiese, interkulturele en linguistiese vertaalprobleme wat die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers se oorkoepelende vertaalstrategieë weerspieël en betrekking het op die prosatekste (die boeke as geheel), as basis vir die bespreking van die vertaling van die onderskeie versfragmente. Die analise van die Afrikaanse en Franse vertaling van Roald Dahl se prosimetrum word deur die volgende vrae gerig:

- ⊙ In watter mate verskil die Afrikaanse en Franse vertalers se inisiële vertaalstrategieë en graad van aanpassing van mekaar?
- ⊙ Stem die vertaalstrategie(ë) wat die vertalers gebruik het tydens die vertaling van die liedjies en verse ooreen met die strategie(ë) wat tydens die vertaling van die prosatekste toegepas is? Met ander woorde, het die onderskeie vertalers dieselfde strategieë en graad van aanpassing gebruik in die vertaling van eie- en plekname en kultuurgebonde elemente in die versfragmente as tydens die vertaling van die prosatekste?
- ⊙ In watter mate verskil die Afrikaanse en Franse vertalers se graad van linguistiese domestikering van mekaar?
- ⊙ Verskil die graad van linguistiese domestikering wat tydens die vertaling van die prosatekste en die versfragmente toegepas is?

- ⊙ Stem die taalgebruik en register van die versfragmente ooreen met dié van die prosatekste?
- ⊙ Het die vertalers die funksie en die vorm van die versfragmente in ag geneem of bloot daarna gestreef om die inhoud van die verse in die doelt tekste oor te dra?
- ⊙ Stem die funksie van sowel die vertaalde versfragmente as prosatekste ooreen met dié van die brontekste?

6.2.2. Die wêreld 'n tameletjie groot plek⁶⁸⁰

Om die bespreking oor die vertaling van eie- en plekname en kulturgebonde elemente te vergemaklik, is Roald Dahl se prosimetriese kinderstories in twee kategorieë verdeel, naamlik tekste met plekname wat heeltemal of deels in Engeland afspeel (6.2.2.1.) en tekste wat geen direkte verwysings na Engeland of na Britse stede bevat nie en deels in 'n ander land afspeel (6.2.2.2.):

Figuur 39
Die milieu in Roald Dahl se prosimetriese kinderstories

Tekste met verwysings na Engeland en/of Britse stede wat heeltemal of deels in Brittanje afspeel	
<i>James and the giant peach</i> (1961)	Engeland en Amerika
<i>The twits</i> (1980a)	Engeland
<i>The witches</i> (1983a)	Engeland & Noorweë
<i>The giraffe and the pelly and me</i> (1985a)	Engeland
<i>Matilda</i> (1988a)	Engeland
<i>Esio Trot</i> (1990a)	Engeland
<i>The Minpins</i> (1991a)	Engeland
Tekste wat geen direkte verwysings na Engeland en/of Britse stede bevat nie en deels in 'n ander land afspeel	
<i>Charlie and the chocolate factory</i> (1964)	Wonka se sjokoladefabryk in 'n naamlose stad
<i>Fantastic Mr. Fox</i> (1970)	'n Naamlose vallei
<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972)	Buiteruim, die Withuis & Wonka se sjokoladefabryk
<i>George's marvellous medicine</i> (1981a)	'n Afgeleë plaas

Die enigste prosimetriese teks wat nie in een van die twee kategorieë val nie, is *The enormous crocodile* (1978a), wat afspeel naby die 'grootste, bruinste, modderigste rivier in Afrika (Dahl, 1978a: n.pag). Dié storie oor 'n krokodil wat kinders vir middagete wil verslind, is nie net die enigste teks wat uitsluitlik in 'n ander land afspeel nie, maar ook die Dahl-boek wat die minste domestikering verg; jong Afrikaanse lesers sal maklik aanklank vind by dié diereverhaal, wat handel oor 'n krokodil wat daarna smag om kinders te verslind, aangesien die verhaal in Afrika afspeel (hoewel dit effens vreemd is dat daar 'n pretpark in die middel

⁶⁸⁰ In die Afrikaanse vertaling van *The BFG* (1982a) het Mavis de Villiers 'the world is a whopping big place' (Dahl, 1982a: 64) vertaal as 'die wêreld tameletjie groot plek' (Dahl, De Villiers [vert.], 1993: 59).

van die oerwoud is). Daar is ook geen rede waarom jong Franssprekende lesers vervreem sou word van dié teks bloot omdat dit eksotiese diersoorte (o.a. krokodille, seekoeie en olifante) bevat nie. Intendeel, diereverhale is 'n besonder gewilde genre onder jonger kinders (Silvey, 1995: 28) en daar bestaan 'n groot aantal oorspronklike en vertaalde gekanoniseerde (klassieke) en niegekanoniseerde, gewilde tekste vir jong Franssprekende lesers wat 'vreemde' (uitheemse en/of onbekende) dierspesies bevat, soos Aesop en Jean de la Fontaine se fabels, Rudyard Kipling se *Just so stories for little children* (1902), in Frans vertaal as *Les histoires comme ça pour les petits* (1930), Jean de Brunhoff se *Histoire de Babar* (1931) en Dorothy Wall se *Blinky Bill* (1933), in Frans vertaal as *Blinky Bill le koala* (1994).

Die enigste elemente wat jong doeltekslesers van die teks sou vervreem en wat gedomestikeer moes word, is die dierekarakters se deskriptiewe Engelse name, o.a. 'Enormous Crocodile', 'Notsobig One' en 'Slurpy', en die enkele verwysing na die Britse mate 'myl', wat in sowel die Afrikaanse as Franse vertaling met 'kilometer' vervang is (Dahl, Kleynhans [vert.], 1983c: n.pag & Dahl, George & Jusserand [vert.], 1978c: n.pag). Anna Kleynhans, wat verantwoordelik was vir die vertaling *Die tamaai krokodil* (1983c), en Odile George en Patrick Jusserand, wat die Franse vertaling *L'énorme crocodile* (1978c) geskep het, het meestal óf direkte vertalings gebruik óf met ekwivalente Afrikaanse en Franse name vorendag gekom (sien bylae 4.4). Byvoorbeeld, 'Notsobig One' is direk vertaal as 'Nie-so-groot Een' (Kleynhans) en 'Pas-si-Gros' (George en Jusserand) en 'Slurpie' (Kleynhans) en 'Trompette' (George en Jusserand) verwys nes 'Slurpy' (bronteks) na 'n olifant se slurp. Die vertalers het egter met nuwe name vorendag gekom vir die stoute apie en die veelkleurige voël. 'Roly-Poly' is in Afrikaans vervang met 'Krulstert', wat waarskynlik geïnspireer is deur Blake se illustrasie van dié gevleuelde karakter as 'n pouagtige blou voël met 'n besonder lang, veelkleurige stert (vergelyk vb. 238), en in Frans as 'Dudu-de-la-Plume', wat na die voël se vere ('plumes') verwys, terwyl sowel die apie 'Muggle-Wump' se Afrikaanse as Franse naam, 'Frats-Frits' (Kleynhans) en 'Jojo-la-Malice' 'n duidelik beeld van 'n stoute klein kalant opwek. Wat betref die vertaling van die drie kinders se name (Toto, Jill en Mary), het sowel Kleynhans as George en Jusserand twee van die drie name gedomestikeer deur dit óf met Afrikaanse en Franse eiename te vervang óf foneties te vertaal. Kleynhans het die seuntjie se naam (Toto) direk in die doelteks oorgedra, maar die twee meisiename met tradisionele Afrikaanse name vervang, naamlik Ansie en Marie (fonetiese vertalings), terwyl George en Jusserand Jill direk in die doelteks oorgedra het, maar Toto en Mary met Franse name vervang het, naamlik Julien (herskrywing) en Marie (fonetiese vertaling).

6.2.2.1. 'n Glims-glams van Engeland⁶⁸¹

Die Afrikaanse en Franse vertalings wat betrekking het op dié kategorie en in hierdie onderafdeling bespreek word, sluit in Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Maxime Orange se vertalings van *James and the giant peach* (1961), getitel *Hendrik en die reuseperske* (1984b), *James en die reuseperske* (2007) en *James et la grosse pêche* (1966b); Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings van *The twits* (1980a) en *The witches* (1983a) en *The giraffe and the pelly and me* (1985a), getiteld *Les deux gredins* (1980c), *Sacrées sorcières* (1984d) en *La girafe, le pélican et moi* (1985b); Kobus Geldenhuys en Henri Robillot se vertalings van *Matilda* (1988a), ook getiteld *Matilda* (2006b) en *Matilda* (1988b); Henri Robillot se vertaling van *Esio Trot* (1990b), getiteld *Un amour de tortue* (1990b)⁶⁸²; en Marie Saint-Dizier se vertaling van *The Minpins* (1991a), getiteld *Les Minuscules* (1991c).

Die bespreking van die bogenoemde Dahl-vertalings word in twee onderafdelings verdeel, naamlik die vertaling van plekname (6.2.2.1.1.) en die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente (6.2.2.1.2.). Aangesien al die brontekste in dié kategorie in Engeland afspeel, weerspieël die vertaling van plekname die vertalers se inisiële vertaalstrategie. 'n Analise van die vertaling van plekname maak dit dus moontlik om te bepaal of die onderskeie doeltekste ook in die Verenigde Koninkryk afspeel en dui aan watter graad van aanpassing mens van die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente kan verwag. Byvoorbeeld, indien die storie in Engeland afspeel, maak dit sin dat die vertalers ook vervreemding gebruik tydens die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente. Jong doelttekslesers sal byvoorbeeld onnodig verwar word indien die stories in Engeland afspeel, maar die karakters Afrikaanse name het en die tekste Afrikaanse kultuurgebonde verwysings bevat. Hoewel die onderskeie vertalers grotendeels konsekwent te werk gegaan het tydens die vertaling van plekname, stem hulle graad van aanpassing tydens die vertaling van eiename en kultuurgebonde nie altyd ooreen nie. Sekere vertalers het byvoorbeeld die eiename gedomestikeer en met Afrikaanse of Franse ekwivalente vervang, maar het die kultuurgebonde verwysings direk uit die brontekste in die vertalings oorgedra; ander het weer die eiename in die doeltekste oorgedra, maar het sekere kultuurgebonde verwysings gedomestikeer in 'n poging om die doeltekste toegankliker te maak vir jong doelttekslesers. Aangesien die vertalers se graad van aanpassing wat betref die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente uiters uiteenlopend is en hulle sporadies gebruik maak van domestikering en vervreemding, is dit feitlik onmoontlik om die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente afsonderlik te bespreek. Gevolglik

⁶⁸¹ Die woord 'glims-glams' vorm deel van die Groot Sagmoedige Reus se kleurvolle woordeskat (Dahl, De Villiers [vert.], 1993: 19).

⁶⁸² Aangesien die drie versfragmente in dié storie op woordspel berus, word die versvertalings in die afdeling oor linguistiese vertaalprobleme bespreek (sien 6.2.3.).

geskied die bespreking van die vertaling van eiename⁶⁸³ en kultuurgebonde elemente in een oorkoepelende onderafdeling.

6.2.2.1.1. Plekname

Soos reeds genoem, speel die meeste van Roald Dahl se prosimetriese tekste óf heeltemal óf deels in Engeland af; *James and the giant peach* (1961), *The witches* (1983a) en *Matilda* (1988a) is egter die enigste boeke wat eksplisiete verwysings na stede en dorpe bevat. Byvoorbeeld, in *James and the giant peach* (1961) word James se ouers, wat naby Dover woon⁶⁸⁴, tydens 'n daguitstappie in Londen deur 'n renoster opgevrete wat uit die Britse hoofstad se dieretuin ontsnap het (Dahl, 1961: 3) en die reuseperske verander in 'n vlieënde vrug wat James en sy ongewerwede vriende na New York vervoer (Dahl, 1961: 132); nadat die seuntjie in *The witches* (1983a) se ouers in 'n motorongeluk naby Oslo (Noorweë) sterf, neem die Noorweegse ouma haar kleinseun terug na sy tuisdorp, Kent (Dahl, 1983a: 35), en hoewel hulle eintlik beplan om vakansie te gaan hou naby Arendal (Noorweë), gaan hulle uiteindelik na die kUSDorp Bournemouth, in die suide van Engeland, omdat die ouma te siek is om ver te reis (Dahl, 1983a: 45); die Wormwood-gesin in *Matilda* (1988a) woon naby Aylesbury, Buckinghamshire (Dahl, 1988a: 6 en 10) en Matilda se gawe onderwyseres juffrou Honey het haar onderwysopleiding ontvang by die Opleidingskollege vir Onderwysers in Reading (Dahl, 1988a: 194). Al dié verwysings verskyn ook in die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalings van dié drie boeke (sien figuur 40); m.a.w. die vertalers het besluit om vervreemding as vertaalstrategie te gebruik:

Figuur 40
Dorpe en stede in die Afrikaanse en Franse Dahl-vertalings

Hendrik en die reuseperske (1984b), James en die reuseperske (2007) & James et la grosse pêche (1966b)

LONDEN

Toe eendag gaan Hendrik se pappa en mamma **Londen** toe om inkopies te doen en dáár gebeur 'n vreeslike ding.
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 1)

Maar toe gaan James se ma en pa eendag **Londen** toe om inkopies te doen en daar gebeur 'n verskriklike ding.
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 7)

Puis, un jour, les parents du petit James se rendirent à **Londres** pour faire des achats et il leur arriva une chose épouvantable.
(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 9)

⁶⁸³ 'n Volledige inventaris van al die eiename in Dahl se prosimetriese tekste en die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalings verskyn in bylae 4.4.

⁶⁸⁴ Hoewel Dahl net sê dat James naby die see, in die Suide van Engeland woon (Dahl, 1961: 7 en 8), word daar later in die storie na Dover se beroemde wit kranse verwys: "*The peach was rushing closer and closer to it every second, and closer also to the towering white cliffs that came first. These cliffs are the most famous in the whole of England, and they are hundreds of feet high. Below them, the sea is deep and cold and hungry. Many ships have been swallowed up and lost for ever on this part of the coast, and all the men who were in them as well*" (Dahl, 1961: 59).

DOVER, ENGELAND

Die perske kom al nader na die see, al nader en nader na die hoë kranse – die groot wit kranse. **Hierdie kranse, die bekendste en berugste in Engeland, is honderde meters hoog.**

(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 34)

Die perske kom elke sekonde nader en nader aan die see, en ook nader aan die geweldig hoë wit kranse voor dit. **Hierdie kranse is die beroemdste kranse in die hele Engeland en hulle is honderde voet hoog.**

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 62)

Oui, la mer était de plus en plus proche, ainsi que les grandes falaises blanches qui la précédaient. **Ces falaises sont les plus hautes et les plus célèbres de toute l'Angleterre.**

(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 62-64)

ENGELAND & NEW YORK, VSA

“Kyk hoe verskriklik hoog is daardie geboue!” skree Skilpadbesie. “Daar’s nie sulke grotes in **Engeland** nie! Wáár sal ons nou wees?”

“Dis beslis nêrens in **Engeland** nie,” verklaar Ou-Groen-Sprinkaan. [...]

“Weet julle wat se gebou is daardie?” skree Hendrik en spring op en af van opgewondenheid. “Dis wolkekrabbers! Ons is in **Amerika** – die land van wolkekrabbers! En dit, my vriende, beteken dat ons vannag dwarsoor die Atlantiese Oseaan gevlieg het!” [...] Ver onderkant hulle in die stad **New York** bars pandemonium los.

(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 79-80)

“Die geboue is ontsettend hoog!” roep die Lieweheersbesie uit. “Ek het nog nooit so iets in **Engeland** gesien nie! Watter stad dink julle is dit?”

“Dit kan onmoontlik nie **Engeland** wees nie,” sé die Ou-Groen-Sprinkaan. [...]

“Weet julle wat daardie geboue is?” skree James en spring op en af van opwindning. “Dit is wolkekrabbers! So dit moet **Amerika** wees! En dit, my vriende, beteken ons het laas nag die Atlantiese Oseaan oorgesteek!” [...] Ver onder hulle bars daar pandemonium in die stad **New York** los.

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 137-138, 139)

“Quelles maisons!” s’étonna la coccinelle. “Je n’en ai jamais vu de si grandes chez nous, en **Angleterre**. Quelle peut bien être cette ville?”

“Ce n’est certainement pas une ville **d’Angleterre**,” dit le vieux grillon des champs. [...]

“Savez-vous ce que c’est ces grandes maisons?” cria James, tout ému. “Ce sont des gratte-ciel! Ce ne peut être que **l’Amérique**! Et tout cela signifie, mes amis, que nous avons traversé l’Atlantique en une seule nuit!” [...] En bas, dans la grande cité de **New York**, tout le monde fut pris de panique.

(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 135-136)

Sacrées sorcières (1984d)

OSLO, NOORWĖE

Comme d’habitude, mes parents m’emmenèrent en **Norvège** pour passer Noël chez Grand-mère. Alors que nous roulions au nord d’**Oslo** par un froid glacial, notre voiture dérapa et dégringola dans un ravin. Mes parents moururent sur le coup.

(Dahl, Farré [vert.], 1984d: 14)

KENT, ENGELAND

Le lendemain, nous prenions un bateau à destination de l’**Angleterre**. Bientôt, je me retrouvai dans notre vieille maison familiale du **Kent**, seul avec Grand-mère.

(Dahl, Farré [vert.], 1984d: 44)

NEWCASTLE, ENGELAND & OSLO & ARENDAL, NOORWĖE

Grand-mère avait loué deux cabines sur le premier bateau partant pour **Oslo**. Puis d’**Oslo**, elle m’emmènerait sur la côte sud, près d’**Arendal**.

(Dahl, Farré [vert.], 1984d: 50)

BOURNEMOUTH, ENGELAND

Finalement, Grand-mère céda sur le voyage en Norvège mais pas sur les cigares. On loua deux chambres à l’hôtel *Magnificent* de **Bournemouth**, une célèbre station balnéaire.

(Dahl, Farré [vert.], 1984d: 54)

Matilda (2006b) & Matilda (1988b)

AYLESBURY

Matilda is amper elke weeksmiddag alleen by die huis. Haar broer (vyf jaar ouer as sy) gaan skool toe. Haar pa gaan werk toe en haar ma gaan speel bingo in 'n dorp omtrent agt myl van hulle af. [...]

"My ma gaan speel elke middag in **Aylesbury** bingo," sê Matilda. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 6 & 10)

Presque chaque après-midi, Matilda se trouvait seule à la maison. Son frère (de cinq ans son aîné) allait en classe. Son père était à son travail et sa mère partait jouer au loto dans une ville située à une dizaine de kilomètres de là. [...]

"Ma mère va à **Aylesbury** tous les après-midi pour jouer au lotto⁶⁸⁵," avait répondu Matilda.

(Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 12 & 17)

READING

"Daar is 'n Opleidingskollege vir Onderwysers in **Reading**," sê juffrou Honey. "Dis net veertig minute per bus hiervandaan [...]"

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 183)

"Il y a un centre de formation d'enseignants à **Reading**," dit M^{lle} Candy. Ce n'est qu'à quarante minutes d'ici en car [...]"

(Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 214)

The twits (1980a), *The giraffe and the pelly and me* (1985a), *Esio Trot* (1990a) en *The Minpins* (1991a) sou teoreties in enige land kon afspeel, maar wanneer die boeke van nader bestudeer word, word dit duidelik dat die stories ook in Engeland afspeel, nie net omdat dit (soos die meeste van Dahl se kinderstories) verwysings na die Britse kultuur bevat nie (sien 6.2.2.1.2.), maar ook omdat daar in elke storie ten minste een keer 'n direkte verwysing na Engeland verskyn. Byvoorbeeld, wanneer die Roly-Poly-voël onverwags in meneer en mevrou Twit se tuin opdaag, wil Muggle-Wump weet wat hy in Engeland kom doen het (Dahl, 1980a: 56); in *The giraffe, the pelly and me* (1985a) is Billy verbaas wanneer die hertog van Hampshire, die rykste man in Engeland (Dahl, 1985a: 71), van die kameelperd, pelikaan en aap se skoonmaakdiens gebruik wil maak; in *Esio Trot* (1990a) verduidelik Dahl dat die storie in Engeland afspeel en hoewel dit mettertyd onwettig geword het om skilpaaie na Engeland in te voer, dié hardedopdier tjies destyds in groot getalle uit Noord-Afrika ingevoer is en mens hulle by enige troeteldierwinkel kon koop (Dahl, 1990a: n.pag); en in *The Minpins* (1991a) verduidelik Don Mini vir Billy dat daar regoor Engeland woude is wat deur Minpins bewoon word (Dahl, 1991a: 19). Al die verwysings na Engeland verskyn ook in die Franse vertalings (sien figuur 41); m.a.w. die vertalers het ook in dié geval van vervreemding as vertaalstrategie gebruik gemaak⁶⁸⁶:

⁶⁸⁵ Dit is interessant dat Matilda se ma in Robillot se vertaling lotto i.p.v. bingo speel. Hoewel bingo ook in Frankryk gespeel word, is dit moontlik dat Robillot besluit het dat Matilda se ma eerder lotto moet speel omdat dit, in teenstelling met bingo, wat eerder as 'n sosiale aktiwiteit beskou kan word, Matilda se ouers se obsessie met geld beklemtoon.

⁶⁸⁶ *The twits* (1980a), *The giraffe and the pelly and me* (1985a), *Esio Trot* (1990a) en *The Minpins* (1991a) is nie in Afrikaans vertaal nie.

Figuur 41
Direkte verwysings na Engeland in die Franse Dahl-vertalings

Les deux gredins (1980c)

“Juste ciel!” s’écrièrent les singes en chœur. “L’Oiseau Arc-en-ciel! Que fais-tu donc en **Angleterre**?”
L’Oiseau Arc-en-ciel venait d’Afrique, comme les singes, et il parlait la même langue.
“Je suis venu passer quelques jours de vacances,” répondit-il. “J’aime voyager.” Dahl, Farré [vert.], 1980c: 57)

La girafe, le pélican et moi (1985b)

“Juste ciel!” chuchotai-je. “La voiture du Duc de Hampshire!”
“Qui est-ce?” demanda la Girafe.
“L’homme le plus riche d’**Angleterre**”, répondis-je. (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 25)

Un amour de tortue (1990b)

L’histoire que vous allez lire se passe donc en **Angleterre** au temps où tout le monde pouvait acheter, dans la première boutique d’animaux venue, une gentille petite tortue. (Dahl, Robillot [vert.], 1990b: n.pag.)

Les Minuscules (1991c)

“Tu es dans une forêt Minuscule et ce n’est pas la seule en **Angleterre**.” (Dahl, Saint-Dizier [vert.], 1991c: 27)

Slegs twee prosimetriese kinderstories in dié kategorie bevat versfragmente waarin plekname verskyn, naamlik *James and the giant peach* (1961) en *Matilda* (1988a). Hoewel Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Maxime Orange ál die verwysings na Britse en Amerikaanse stede wat in *James and the giant peach* (1961) se prosateks verskyn in hulle onderskeie doeltekste oorgedra het, het al drie vertalers besluit om die pleknaam weg te laat wat in die versfragment “I look and smell as lovely as a rose” voorkom (vb. 234). In dié versfragment, waarin James se selfgesentreerde tantes stry oor wie nou eintlik die mooiste is, sê tante Spons dat haar skoonheid só indrukwekkend is, dat sy eintlik in Hollywood hoort. Hoewel die storie deels in Amerika (New York) afspeel, het die verwysing na die Amerikaanse speelgrond vir supersterre geen verband met die intrige van die storie nie en is dit ingespan om te beklemtoon watter hoë dunk tante Spons van haarself het. De Villiers, Geldenhuys en Orange kon maklik die verwysing na Hollywood weglaat en die teks manipuleer en met soortgelyke oordrywings vorendag kom wat dieselfde komiese beeld by jong doelteklesers sal opwek. In De Villiers se vertaling sê die selfgesentreerde, spekvet vrou dat iemand met haar skoonheid op die kassie of planke hoort en dat mense oral waar sy kom om haar saamdrom; in Geldenhuys se vertaling word tante Spons se skoonheid in tydskrifte en boeke besing en meen sy dat sy op die silwerdoek hoort en maklik al wat ’n hoofrol is sal kry; en in Orange se vertaling glo sy dat dit haar roeping is om ’n filmster te word en beweer sy dat haar skitterende skoonheid al die ander sterre sal verdof:

Voorbeeld 234

[...]
 “Such loveliness as I possess can only truly shine
 in **Hollywood!**” Aunt Sponge declared: “Oh wouldn’t that be fine!
 I’d capture all the nations’ hearts!
 They’d give me all the leading parts!
 The stars would all resign!”
 “I think you’d make,” Aunt Spiker said, “a lovely Frankenstein⁶⁸⁷.”
 (Dahl, 1961: 13)

[...]
 Tante Éponge:
 “Ma pauvre vieille haridelle,
 Vous n’avez que la peau sur les os!
 Tandis que moi, c’est certain,
 Je n’ai qu’une seule ambition:
Être vedette au cinéma
 Voilà ma vraie vocation.
 Là, ma beauté, avec ou sans voiles,
 Fera pâler toutes les étoiles!”
 Tante Piquette:
 “Vous ferez, chère sœur, c’est certain,
 Un admirable Frankenstein.”
 (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 15-16)

[...]
 Tant Pokkel sê: “My skoonheid sal tog nooit vergaan, glo my.
 En enigiemand wat my sien, sal graag vir my wil kry
om op TV te verskyn of selfs op die verhoog
 Net waar ek kom, drom mense saam en vorm ’n ereboog!”
 “Ek dink jy’s reg,” stem Spyker saam,
 “hulle sien mos sommer gou
 jy’s net die regte keuse vir die sirkus se vet vrou!”
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 5-6)

[...]
 “My verruklikheid word besing in menige tydskrif en boek,”
 verklaar tannie Spons. **“Ek hoort op die silwerdoek!**
 Ek sal almal se harte verower
 En die ganse wêreld betower
 In hoofrol ná hoofrol!”
 Tannie Spyker skree: “Dié van ’n spekvat ou trol.”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 13)

Die laaste versfragment in *James and the giant peach* (1961) bevat verwysings na vyf stede en/of lande, naamlik Rome, Philadelphia, Paraguay, Timboektoe en Singapoer. In teenstelling met die verwysing na Hollywood, wat gekies is omdat dit simbolies is vir sterstatus, is die verwysings in “My friends, this is the Centipede” hoofsaaklik gebruik omdat dit Dahl in staat gestel het om ’n ritmiese, rymende teks te skep (vb. 235). Mavis de Villiers het besluit om die plekname in haar vertaling weg te laat en eerder die vier rigtings (noord, oos, suid, wes) in te span om te illustreer dat daar nêrens ’n beter kwaliteit sy is as dié van die sywurm nie. Hoewel De Villiers daarin kon slaag om ’n ritmiese vertaling van die strofe te

⁶⁸⁷ Dit val ook op dat Orange die enigste vertaler is wat die verwysing behou het na Mary Shelley se *Frankenstein*, (1818), hoewel dit beteken het dat hy nie eindrym kon bewerkstellig in die laaste twee versreëls nie. Tante Spyker se snipperige verwysing na dié vreesaanjaende frats, wat veral mense se verbeelding aangegryp na die verskyning van James Whale (1931) se rolprent met dieselfde naam, is in albei Afrikaanse vertalings vervang met groteske figure wat net so ’n giggel-reaksie by jong lesers sal uitlok, naamlik ’n sirkus se vet vrou en ’n spekvat ou trol. Dié bitsige beskrywings bewerkstellig nie net ’n soortgelyke humoristiese effek as die intertekstuele verwysing in Dahl en Orange se tekste nie, maar het die Afrikaanse vertalers in staat gestel om, sonder om té veel van die bronteks af te wyk, eindrym te bewerkstellig.

produseer, is haar gebruik van die rigtings nie juis oorspronklik nie omdat die woorde ‘wes’ en ‘bes’ so dikwels as rymwoorde ingespan word (o.a. ‘oos, wes, tuis, bes’). Sowel Kobus Geldenhuys as Maxime Orange het die skrywer se voorbeeld gevolg en het landname gebruik om ’n spesifieke ritme en rymskema te bewerkstellig. Geldenhuys het ses plekname gebruik om rym en alliterasie te bewerkstellig, waarvan drie in die bronteks verskyn (Timboektoe, Paraguay en Singapoer) en Orange slegs twee, waarvan een in die bronteks verskyn (Timboektoe)⁶⁸⁸:

Voorbeeld 235

[...] “And now, the Silkworm,” James went on,
 “Whose silk will bear no comparison
 With all the greatest silks there are
 In **Rome** and **Philadelphia**.
 If you would search the whole world through
 From **Paraguay** to **Timbuctoo**
 I don’t think you would find one bit
 Of silk that could compare with it.
 Even the shops in **Singapore**
 Don’t have the stuff, And what is more [...]”
 (Dahl, 1961: 149)

[...] “En hier is onse Sywurm, haar ywer ken geen perk.
 Sy’s nie net knap nie, maar sy doen die allerfraaiste werk.
 In heel die wêreld, glo vir my, sal jul nie so iets vind.
 Haar sy’s gewoonlik geel, maar word gebleik of soms getint.
Jul kan maar soek van noord na suid van oos tot in die weste:
die kwaliteit wat sy kan spin, is werklik waar die beste [...]”
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 88-89)

[...] “En nou,” sê James, “die Sywurm – uiteindelik!
 Haar sy is absoluut onvergelyklik.
Dis regoor die wêreld in aanvraag:
 Van **Pasadena** tot in **Praag**.
 Jy kan oral soek: van **Moembaai**
 Tot **Timboektoe**, tot **Paraguay**.
 Haar sy bly steeds voortreflik
 En sonder twyfel onoortreflik.
 Selfs **Singapoer** se uitvoermateriaal
 Is nie naastenby so mooi en spesiaal [...]”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 154-155)

[...] “Voici notre ver à soie,
 Incomparable lui aussi
 De **Tombouctou** à **Tahiti**.
 Elle habille nos oncles, nos tantes
 De soie fine et chatoyante [...]”
 (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 151-152)

Hoewel *Matilda* (1988a) in Engeland afspel en sowel Kobus Geldenhuys as Henri Robillot al die oorspronklike verwysings na Britse dorpe in hulle prosateksvertalings behou het, het nie een van die twee vertalers dié vertaalstrategie toegepas op die enkele pleknaam wat in die limeriek “An epicure dining at Crewe” verskyn het nie (vb. 236). Kobus Geldenhuys het die verwysing na die Britse spoorwegdorpie Crewe (graafskap Cheshire) vervang met ’n

⁶⁸⁸ Dit is interessant dat De Villiers en Geldenhuys nie die homoniem ‘sy’ gebruik het om ’n woordspel te bewerkstellig nie, veral omdat dit een van Dahl se gunsteling verstegniese aspekte is (vergeelyk 6.2.3.).

eienaam wat as rymwoord kon dien (Genis), terwyl Robillot dit met 'n nuwe pleknaam vervang het wat hom in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig, naamlik Pise ('Pisa')⁶⁸⁹. Albei vertalers kon weens twee redes maklik van manipulasie gebruik maak. Enersyds vorm die gedig wat juffrou Honey vir haar klas lees, nie deel van die storie se intrige nie. Andersyds is dit 'n algemene gebruik om plekname in limerieke in te span om 'n bepaalde metrum en rymskema te bewerkstellig; met ander woorde, dit verrig hoofsaaklik 'n stilistiese funksie (Miller, 1986: 72):

Voorbeeld 236

An epicure dining at **Crewe**
Found a rather big mouse in his stew⁶⁹⁰.
Cried the waiter, "Don't shout
And wave it about
Or the rest will be wanting one too."
(Dahl, 1988a: 71)

Un fameux gourmait qui dînait à **Pise**
Trouva dans sa soupe une souris grise
"Motus!" lui souffla le garçon futé
"Sinon tout le monde va m'en réclamer!"
(Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 83⁶⁹¹)

'n Fynproewer genaamd **Genis**
Sien daar is 'n muis in sy dis.
"Sjuut," sê die kelner.
"Netnou hoor die ander
En sê hulle's ook daarvoor lus."
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 69)

⁶⁸⁹ Dit is besonder interessant dat Robillot besluit het om die vorm van die versfragment te verander. Hoewel limerieke veral gewild geword het deur middel van Edward Lear se verspotte versies, bestaan dié versvorm ook in die Franse sisteem. Die historikus Herbert Langford Reed (1924) het beweer dat limerieke, wat nes tradisionele kinderrympies oorspronklik geskep is om volwassenes te vermaak en in die volksmond geleef het, oorspronklik religieus van aard was en eintlik in Frankryk ontstaan het: "*Reed speculates that it eventually came to the town of Limerick in Ireland through the returned veterans of the Irish Brigade, which was attached to the French Army for a period of nearly one hundred years from 1691*" (McInerney, 2001: 124). Robillot het van kulturele herskrywing gebruik gemaak en die verwysings na limerieke in sowel sy prosateksvertaling as versvertalings met kwartette vervang omdat Franse kinders nie die limeriek as versvorm op skool behandel nie. In die bronteks en Geldenhuys se vertaling vra die juffrou Matilda of sy die versvorm kan identifiseer en antwoord die slim meisie dat dit 'n limeriek is (Dahl, 1988a: 72 en Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 69); in Robillot se vertaling sê Matilda egter dat dit 'n kwatryn is: "*Et sais-tu, par hasard, comment s'appelle ce petit poème? 'C'est un quatrain,' dit Matilda*" (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 83). Laasgenoemde is egter nie die enigste aanpassing wat Robillot moes maak omdat hy die versvorm verander het nie. In die bronteks en Geldenhuys se vertaling sê Matilda vir haar juffrou dat sy weet hóé moeilik dit is om 'n limeriek te skryf en resiteer sy 'n limeriek wat sy oor juffrou Honey opgemaak het (Dahl, 1988a: 71 & 73 en Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 70-71); in Robillot se vertaling het die merkwaardige meisie egter 'n kwatryn uitgedink: "*Un quatrain spirituel demande beaucoup de talent. Ça paraît facile, mais c'est tout le contraire.*" [...] *À contrecœur, Matilda se leva et, d'une voix lente, altérée par la nervosité, elle récita son quatrain: 'Chacun se dit, voyant Jenny / Est-il possible qu'on trouve ici / Dame au visage aussi joli? / Pas une, je vous le parie!'*" (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 83-84).

⁶⁹⁰ Die verwysing na 'bredie' is nie kultuurgebonde is nie, maar albei vertalers het van manipulasie gebruik gemaak omdat 'n direkte vertaling van die woord 'stew' die metrum en/of rymskema van die versvertalings negatief sou beïnvloed; Geldenhuys het die monosillabiese woord 'dis' gebruik, terwyl Robillot die verwysing na 'bredie' met 'soupe' ('sop') vervang het.

⁶⁹¹ Robillot is nie die enigste Franse vertaler wat besluit het om die vorm van 'n versfragment tydens die vertaalproses te verander nie. Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het dieselfde strategie toegepas met die vertaling van die versfragment "My diamonds are over the ocean" wat in *The giraffe, the pelly and me* (1985a) verskyn; wanneer die Hertogin Henrietta van Hampshire besef dat iemand haar juwele gesteel het, begin sy op die maat van die bekende Engelse kinderliedjie "My bonnie lies over the ocean" sing: "*My diamonds are over the ocean, / My diamonds are over the sea, / My diamonds were pinched from my bedroom, / Oh bring back my diamonds to me. / Bring back, bring back, / Oh, bring back my diamonds to me, to me. / Bring back, bring back, / Oh, bring back my diamonds to me!*" (Dahl, 1985a: 44-45). Aangesien die kinderliedjie "My bonnie lies over the ocean" nie so bekend is in die doelsisteem nie, het Farré besluit om tydens die vertaling van dié versfragment eerder op oordrag van die inhoud as die vorm te fokus. Dit is egter opvallend dat die eerste versreël van Henrietta, wat 'n afgetrede operasangeres is, se treurgesang dieselfde is as die Franse vertaling van Giacomo Puccini se "Un bel di vedremo" (uit *Madame Butterfly*): "*Sur la mer calmée / Voguent mes diamants / Mes brillants volés / Mon chagrin est grand! / Sans mes chers diamants / Je suis une orpheline / Sans mes précieux brillants / Je ne suis qu'une enfant!*" (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 51-52).

Hoewel Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys, Maxime Orange, Marie-Raymond Farré, Henri Robillot en Marie Saint-Dizier vervreemding gebruik het tydens die vertaling van plekname in die prosateksvertalings, kon die vertalers die plekname in die versfragmente met nuwe name vervang en/of weglaat omdat dié name nie deel uitmaak van die stories se intriges nie. Net omdat die onderskeie vertalers van vervreemding gebruik gemaak het tydens die vertaling van plekname in die prosateksvertalings, beteken dit nié dat hulle dieselfde strategie in die vertaling van eiename en kultuurgebonde verwysings toegepas het nie. Inteendeel, die vertalers in dié kategorie het van verskillende grade van aanpassing gebruik gemaak in 'n poging om lesersvriendelike vertalings te produseer. Die sistematiese, vergelykende bespreking van interkulturele vertaalprobleme wat tydens die vertaling van *James and the giant peach* (1961), *The twits* (1980a), *The witches* (1983a), *The giraffe and the pelly and me* (1985a), *Matilda* (1988a), *Esio Trot* (1990a) en *The Minpins* (1991a) opgeduik het, illustreer presies hóé uiteenlopend die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers se graad van aanpassing tydens die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente is (6.2.2.1.2.).

6.2.2.1.2. Eiename en kultuurgebonde elemente

Die onderskeie vertalers in dié kategorie het uiteenlopende strategieë toegepas op die vertaling van eiename. Sekere vertalers het byvoorbeeld verkies om die Engelse eiename net so uit die bron- in die doeltekste oor te dra omdat die stories in Engeland afspeel, terwyl ander besluit het om die name met Afrikaanse en Franse eiename te vervang, ten spyte van die feit dat die stories in 'n ander land afspeel. Vergelyk byvoorbeeld die onderskeie vertalings van *James and the giant peach* (1961). Hoewel Mavis de Villiers se doelteks ook in Engeland en Amerika afspeel, het sy die hoofkarakter se naam vervang met Hendrik Jakobus Truter. James Henry Trotter se naam het egter dieselfde gebly in Kobus Geldenhuys en Maxime Orange se vertalings omdat die vertalers besef het dat dit verwarrend sou wees as die verhaal in Engeland afspeel, maar die karakter 'n Afrikaanse of Franse naam het. Geldenhuys en Orange het egter, nes De Villiers, van informatiewe vertaling gebruik gemaak tydens die vertaling van eiename wat iets omtrent die karakters se fisiese voorkoms of gedrag onthul. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met die vertaling van James se twee tantes se name. Die benerige tannie Spiker is vertaal as Tant/Tannie Spyker (De Villiers en Geldenhuys) en Tante Piquette (Orange) en die dik tante Sponge as Tant/Tannie Spons (De Villiers en Geldenhuys) en Tante Éponge (Orange). De Villiers, Geldenhuys en Orange het die diereiname wat ingespan is as eiename, weer direk in Afrikaans en Frans vertaal (sien bylae 4.4)⁶⁹². Al drie vertalers het ook seker gemaak dat die deskriptiewe eie- en diereiname in die onderskeie prosateks- en versvertalings ooreenstem. Byvoorbeeld, die tantes se 'nuwe' deskriptiewe name is gebruik in "I look and smell as lovely

⁶⁹² Dié strategie is toegepas in al die Dahl-boeke waarin diereiname as eiename gebruik word (sien bylae 4.4), naamlik *James and the giant peach* (1961), *Fantastic Mr. Fox* (1970), *The enormous crocodile* (1978a) en *The giraffe and the pelly and me* (1985a).

as a rose”, “Aunt Sponge was terrifically fat” en “Aunt Spiker was thin as a wire”, en die vertaalde dierename in “My friends, this is the Centipede”.

Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het direkte oordrag gebruik in die Franse vertalings van sowel *The witches* (1983a)⁶⁹³ as *The giraffe and the pelly and me* (1985a) om te beklemtoon dat die stories in 'n ander land afspeel. Farré het ook die dierename wat as eiename gebruik word in *The giraffe and the pelly and me* (1985a) direk vertaal as ‘la Girafe’, ‘le Pélican’ en ‘le Singe’. In teenstelling met die vertalers van *James and the giant peach* (1961), was Farré egter nie konsekwent met die gebruik van vertaalde dierename nie; by tye is die geveleude visvraat se Franse naam (Pélican) gebruik en soms het Farré die voël se oorspronklike Engelse naam (Pelly) gebruik. Dié inkonsekwentheid is nie net beperk tot die prosateksvertaling nie, maar word ook in die vertalings van die onderskeie versfragmente waargeneem. Byvoorbeeld, in Farré se vertalings van die versfragmente “We will polish your glass I” en “We will polish your glass II” word die Franse naam (Pélican) gebruik, in “So I slide it away” is die oorspronklike naam (Pelly) as rymwoord ingespan en in die laaste versfragment “We have tears in our eyes” word sowel die Franse as die Engelse naam gebruik (vb. 237)⁶⁹⁴:

Voorbeeld 237

We have tears in our eyes
As we wave our goodbyes,
We so loved being with you, we three.
So do please now and then
Come and see us again,
The Giraffe and the **Pelly** and me.
All you do is to look
At a page in this book
Because that's where we always will be.
No book ever ends
When it's full of your friends
The Giraffe and the **Pelly** and Me.
(Dahl, 1985a: 73)

⁶⁹³ Die spelling van Beatrice is aangepas om ooreen te stem met die tradisionele Franse spelling (Béatrice) en die hoofheks ('The Grand High Witch') en die seuntjie se ouma, wat in die bronteks net bekendstaan as 'Grandmother' is vertaal as 'La Grandissime Sorcière' en 'Grand-mère'. Hoewel dit sin maak dat Marie-Raymond Farré besluit het om 'Grandmother' direk met Grand-mère te vertaal, het Raymond Farré en Marie Saint-Dizier nie dieselfde strategie toegepas in hulle vertaling van *George's marvelous medicine* (1981a), getiteld *La potion magique de George Bouillon* (1982c), wat twee jaar voor *Sacrées sorcières* (1984d) verskyn het nie. Hoewel daar slegs genoem word dat George en sy familie op 'n afgeleë plaas woon en die storie maklik gemanipuleer / gedomestikeer sou kon word sodat dit in Frankryk afspeel, het Raymond Farré en Marie Saint-Dizier besluit om 'Grandma' direk van die bron- in die doelteks oor te dra. Lesers sal dus dadelik weet dat die storie in Engeland afspeel. Die vertalers was egter nie konsekwent met die gebruik van die Engelse aanspreekvorm in die twee versvertalings nie. In Farré se vertaling van die versfragment “So give me a bug or a jumping flea” verskyn sowel die informele Franse aanspreekvorm 'Grand-maman' as die Engelse aanspreekvorm 'Grandma' en in hulle vertaling van “Fiery broth and witch's brew” is die meer formele Franse aanspreekvorm 'Grand-mère' gebruik.

⁶⁹⁴ Die Franse naam (Pélican) verskyn nooit aan die einde van 'n versreël nie; Saint-Dizier en Farré het telkens die oorspronklike naam (Pelly) gebruik om eindrym te bewerkstellig (vergelyk ook vb. 237): “J'ai un bec qui glisse / Un bec qui coulisse / Marche avant / Même en parlant / Marche en arrière / Même en l'air! / Pour pêcher les poisons / Que je mange à foison / Ah! la belle invention! / Retiens bien son nom: / C'est le Bec breveté sans souci / Le Bon Bec de **Pelly**!” (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 21).

Ce n'est qu'un au revoir, Billy,
Sèche vite tes yeux.
On ne dit pas adieu, Billy,
À ses meilleurs amis.
Viens nous voir quand tu veux...
La Girafe, moi et **Pelly**!
Nous nous reverrons bientôt, Billy.
Ce livre entre tes mains
Contient tous tes amis
Une amitié sans fin
Maintenant nous réunit
Un ami à chaque page
Un ami à chaque image
Jamais on ne t'oubliera,
La Girafe, le **Pélican** et moi!
(Dahl, Farré [vert.], 1985b: 81)

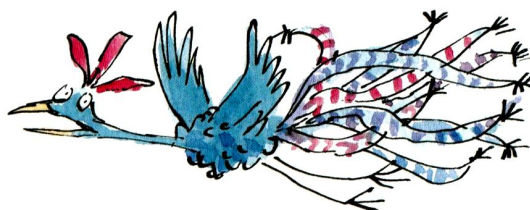
In enkele gevalle is Marie Saint-Dizier en Raymond Farré gedwing om die eiename met Afrikaanse en Franse name te vervang omdat dit beskrywend van aard is. Laasgenoemde is o.a. die geval met meneer en mevrou Twit (*The twits*, 1980a), wat in die Franse vertaling verander het na compère ('deelgenoot Skobbejak') en commère Grédin ('skinderbek Skobbejak'). Indien Saint-Dizier en Farré nie in dié geval van deskriptiewe vertaling gebruik sou maak nie, sou jong lesers nie onmiddellik besef hóé gemeen dié walglike egpaar eintlik is nie.

Die vertalers in dié kategorie moes ook by tye nuwe name uitdink omdat Dahl nuutskeppinge as eiename gebruik het, o.a. die 'Cloud-Men' in *James and the giant peach* (1961), die 'Roly-Poly-voël' en 'Muggle-Wump' in *The twits* (1980a) en die 'Gruncher' in *The Minpins* (1991a). Terwyl beide De Villiers en Geldenhuys besluit het om die vreesaanjaende, spookagtige figure in *James and the giant peach* (1961) direk in Afrikaans te vertaal as 'Wolkmense' (De Villiers) en 'Wolk-manne' (Geldenhuys), het Orange meer oorspronklik te werk gegaan en die wolkbewoners 'Nuageois' gedoop; laasgenoemde is 'n samestelling uit 'nuage' (wolk) en die agtervoegsel 'ois', wat in Frans gebruik word om byvoeglike naamwoorde te vorm (bv. bourgeois). In hulle vertaling van *The twits* (1980a) het Saint-Dizier en Farré besluit om die sirkusapie 'Muggle-Wump', wat eintlik uit Afrika kom, se naam met 'n deskriptiewe naam (Bob l'Acrobate) te vervang; die 'Roly-Poly-voël' se Franse naam 'L'oiseau Arc-en-ciel' ('Reënboogvoël') is geïnspireer deur sowel Dahl se beskrywing van die gevleuelde karakter as Quentin Blake se illustrasie (vb. 238). In *The Minpins* (1991a) het Saint-Dizier weer die gevreesde mensvretende 'Gruncher' vervang met die portmanteau-woord 'Goinfrogard', 'n samestelling van die selfstandige naamwoord 'goinfre' ('vraat') en die byvoeglike naamwoord 'rogner' ('knaag'). Rousseau, Geldenhuys en Gaspar het ook met oorspronklike name vorendag gekom vir die fiktiewe gediertes wat jag gemaak het op die Oempa-Loempas in *Charlie and the chocolate factory* (1964). 'Hornswogglers' is byvoorbeeld vertaal met 'horingswongers' (Rousseau), 'swatswadders' (Geldenhuys) en 'griffeféroces' (Gaspar) en 'whangdoodles' met 'bambyte' (Rousseau), 'whangwhaddels' (Geldenhuys) en 'bêtabecs' (Gaspar). Die vreesaanjaende 'Vermicious Knids' van die planeet 'Vermes' in *Charlie and the*

great glass elevator (1972) het ook nuwe name gekry in De Villiers, Geldenhuys en Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings, naamlik 'Wurm-Woempas' (De Villiers), 'Wurm-Wroete' (Geldenhuys) en 'Kpoux vermicieux' (Farré). Terwyl De Villiers die naam van die planeet (Vermes) direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra het, het Geldenhuys en Farré met 'n nuwe planeetnaam vorendag gekom, naamlik 'Wurmus' (Geldenhuys) en 'Vermiss' (Farré):

Voorbeeld 238

"I've come for a holiday," said the Roly-Poly Bird. "I like to travel." He fluffed his marvellous coloured feathers and looked down rather grandly at the monkeys. (Dahl, 1980a: 56)



"Roly-Poly Bird"
Illustrasie deur Quentin Blake

Dit is ook opvallend dat sekere vertalers wat vir meer as een van die bogenoemde Dahl-vertalings verantwoordelik was, soos Marie-Raymond Farré en Henri Robillot, nie altyd dieselfde strategieë in die onderlinge vertalings toegepas het nie (vergelyk bylae 4.4)⁶⁹⁵. Byvoorbeeld, in Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertaling van *The giraffe and the pelly and me* (1985a) het die vertalers die hoofkarakter se naam (Billy) direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra, maar Saint-Dizier, wat verantwoordelik was vir die Franse vertaling van *The Minpins* (1991a) het besluit om die hoofkarakter in dié storie (ook Billy) te vervang met die tradisionele Franse naam Louis. Henri Robillot het weer bykans al die eiename in *Un amour de tortue* (1990b) direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra⁶⁹⁶, terwyl hy 'n groot aantal tradisionele Engelse name in *Matilda* (1988b) met Franse eiename vervang het (vergelyk bylae 4.4). Byvoorbeeld, die eienaam Wilfred, wat vir twee karakters in dié storie gebruik word, is vervang met Gaston en Guillaume. Robillot se besluit om karakters se tradisionele Engelse name met Franse name te vervang⁶⁹⁷, is vreemd omdat *Matilda* (1988a) waarskynlik die meeste kultuurgebonde verwysings bevat van ál Dahl se boeke en die vertaler die meeste verwysings in die Franse doeltteks oorgedra

⁶⁹⁵ Kobus Geldenhuys blyk hier 'n uitsondering te wees. Geldenhuys se Dahl-vertalings is linguisties gedomestikeer om aan die Afrikaanse doelsisteem se taalreëls en konvensies te voldoen, maar omdat die stories steeds in Engeland afspeel, is die karakters se name gewoonlik direk in die doeltekte oorgedra; slegs informatiewe eiename is met Afrikaanse name vervang wat dieselfde deskriptiewe funksie kan dien. Dié vertaalstrategie is ook deur Geldenhuys toegepas in sy *Harry Potter*-vertalings.

⁶⁹⁶ Die enigste uitsondering is die skilpad se naam; 'Alfie' (kort vir 'Alfred') is vervang met 'Alfred'.

⁶⁹⁷ Robillot het ook die gawe juffrou se van verander, maar in plaas daarvan om haar 'n Franse van te gee, het hy haar juffrou Candy gedoop.

het⁶⁹⁸. Byvoorbeeld, in dié storie oor 'n slimkopmeisie wat haar breinkrag gebruik om van haar onplesierige huislike omstandighede te ontsnap en boelies te straf, verskyn daar 'n groot aantal verwysings na bekende Britse skrywers en dié se werk⁶⁹⁹ (o.a. C.S. Lewis, Charlotte Brontë, Jane Austen en George Orwell), tradisionele Britse drink- en eetgewoontes (o.a. Milo, Ovaltine, vis en slaptjips, Liquorice Allsorts en kasterolie), Britse geldeenheide en mate (duim, myl, pond en pennie), bekende persone en geskiedkundige gebeurtenisse (die Hertog van Wellington en die Slag van Waterloo), handelsmerke (Elizabeth Arden-gesigpoeier), fauna en flora (Watersalamanders, braambessie- en meidoringbessiebosse, oumansbaard en brandnetels), bekende Britse tydskrifte (*Autocar* en *Motor*), butlers en bloukousmeisies⁷⁰⁰.

Mens kan argumenteer dat Robillot Franse name gebruik het om die doeltekslesers nader aan die teks te bring, maar dit kan jong lesers van die doelteks vervreem omdat dit verwarrend is dat die storie in Engeland afspeel, maar die karakters tradisionele Franse name het⁷⁰¹. Aangesien die jong Franse doelgehoor se vaardigheid in Engels beperk is,

⁶⁹⁸ Die enigste ander storie wat naastenby soveel kultuurgebonde elemente bevat as *Matilda* (1988a), is Roald Dahl se taaltowerwerk *The BFG* (1982a), waarin Sophie en die Groot Sagmoedige Reus na Buckinghampaleis gaan om die Koningin van Engeland se hulp te ontbied om ontslae te raak van die reuse wat kinders regoor die wêreld versind.

⁶⁹⁹ *Matilda* (1988a) bevat ook intertekstuele verwysings; daar word o.a. verwys na die Grimm-broers se sprokies en een van die gedigte uit Dylan Thomas se digbundel *In country sleep* (1952) "*Never and never, my girl riding far and near / In the land of the hearthstone tales, and spelled asleep, / Fear or believe that the wolf in the sheepwhite hood / Loping and bleating roughly and blithely shall leap, / my dear, my dear, / Out of a lair in the flocked leaves in the dew dipped year / To eat your heart in the house in the rosy wood*" (Dahl, 1988a: 178). Dié aanhaling verskyn in sowel die Afrikaanse as Franse vertaling; Henri Robillot kon egter die bestaande Franse vertaling aanhaal, terwyl Kobus Geldenhuys met sy eie vertaling vorendag moes kom omdat daar geen vertaling van dié gedig in die Afrikaanse doelsisteem bestaan nie. Robillot het ook die boeke wat genoem word se Franse titels gebruik. Byvoorbeeld, *Orgueil et préjugés* i.p.v. *Pride and prejudice* (Jane Austen), *L'homme invisible* i.p.v. *The invisible man* (H.G. Wells) en *La ferme des animaux* i.p.v. *Animal farm* (George Orwell). Geldenhuys moes die Engelse titels gebruik omdat die meeste boeke wat genoem word, nie in Afrikaans vertaal is nie.

⁷⁰⁰ Dit is ook noemenswaardig dat *Matilda* (1988a) 'n groot aantal religieuse verwysings bevat. Daar word o.a. verwys na die "Onse Vader" (Dahl, 1988a: 102), Moses en die Rooi See (Dahl, 1988a: 106) en die Oordeelsdag (Dahl, 1988a: 108). Hoewel dié verwysings ook in die Afrikaanse en Franse vertalings verskyn, kan dit problematies wees vir vertalers wat doeltekste skep vir doelsisteme wat nie dieselfde geloofsoortuigings deel nie, o.a. Oosterse en Arabiese sisteme, en vertalers sal waarskynlik gedwing word om die inhoud te manipuleer sodat dit met die doelsisteme se bepaalde geloofsoortuigings ooreenstem. Volgens Göte Klingberg (2008) staan dié tipe moralistiese manipulasie bekend as 'reiniging' ('purification'): "*Purification may be defined as something undertaken with regard to the real or assumed set of values of the addressees*" (Klingberg, 2008: 15). *Matilda* (1988a) is nie die enigste Dahl-tek wat religieuse verwysings bevat nie; in *Charlie and the great glass elevator* (1972) sê Shuckworth dat die oumense in die glashyser 'ouer as Moses' is (Dahl, 1972: 23) en word die uitroep 'wat in die naam van Nebukadnesar' (Dahl, 1972: 22) gebruik. Hoewel die verwysing na Moses in Leon Rousseau, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré se vertalings verskyn, is die verwysing na die verwaande Koning van Babilon in De Villiers se vertaling vervang met "*wat de joos is dit dan?*" (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 10). De Villiers het egter ook 'n religieuse verwysing toegevoeg deur die verwysing na die Townenaar van Oz (Dahl, 1972: 24) met Koningin van Skeba te vervang: "*En ek is die koningin van Skeba, 'sê Shanks. Met wie dink jy skeer jy die gek?*" (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 11). De Villiers se besluit om na die Koningin van Skeba te verwys, maak weens twee redes nie sin nie. Eersyds is dié figuur minder bekend as die Townenaar van Oz; m.a.w. jong doeltekslesers sal nie noodwendig weet wé die karakter is nie. Andersyds maak dit nie sin dat die manlike ruimtevaarder homself met 'n vroulike karakter sal vergelyk nie. *The Minpins* (1991a) het ook 'n religieuse ondertoon; in dié storie praat Billy met die Duiwel en waarsku sy ma hom om nie in die 'Forest of Sin' te gaan speel nie: "*Beware! Beware! The Forest of Sin! / None come out, but many go in!*" (Dahl, 1991a: 7 en 12). Hoewel die Duiwel ook die seuntjie in Marie Saint-Dizier se vertaling oortuig om in die woud in te gaan, het Farré besluit dat die woud nie 'n naam benodig nie: "*Interdite, interdite, la forêt, / Facile d'y entrer, / Impossible d'en sortir*" (Dahl, Saint-Dizier [vert.], 1991c: 9 en 17).

⁷⁰¹ Geldenhuys, wat al die kultuurgebonde verwysings in sy Afrikaanse doelteks oorgedra het, het juis om dié rede besluit om al die Engelse name in sy Afrikaanse vertaling te behou (Geldenhuys, 2011b: 4-5).

maak dit wel sin dat hy deskriptiewe name en name wat op woordspel berus, soos Crunchem Hall, Ollie Bigwhistle, Eric Ink en Wormwood, vervang het; *Crunchem Hall* is vervang met *L'école Lamy-Noir* (Laerskool Swart Vriende), die klikbekkarakter Ollie Bigwhistle se naam is verander na Paulo Siffloche (afgelei van die werkwoord 'siffloter', 'om te fluit'), Eric Ink is direk vertaal as Éric Lencre en Wormwood is vertaal as Verdebois⁷⁰². Hoewel Kobus Geldenhuys glo dat vertalers konsekwent moet wees en die Engelse eiename in sy doeltteks behou het juis omdat die storie in Engeland afspeel, het dié ervare vertaler ook in 'n slaggeval, aangesien hy Matilda se skool, wat in Engeland geleë is, se oorspronklike naam (Crunchem Hall) met 'n Afrikaanse naam (Laerskool Knakhul) vervang het, waarskynlik omdat hy kon dink dat jong Afrikaanssprekende lesers nie die woordspel sal snap nie. In dié geval het Geldenhuys sy jong doelttekslesers onderskat, aangesien die meeste preadolesente Afrikaanssprekende lesers Engels magtig is. Dit maak ook nie sin dat die vertaler die skool se naam gedomestikeer het nie, maar nie dieselfde strategie toegepas het op name wat iets omtrent karakters se persoonlikhede onthul nie, soos Ollie Bigwhistle en Eric Ink, wat direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra is.

Die onderskeie vertalings van *Matilda* (1988a) is nie die enigste doelttekste wat verwysings na 'vreemde' kultuurgebonde elemente bevat nie. Die meeste vertalers in dié kategorie het besluit om kultuurgebonde elemente in die prosatekste direk in die prosatekstvertalings, wat ook in Engeland afspeel, oor te dra, al is sommige van dié elemente ongewoon en/of onbekend in die Afrikaanse en Franse doelsisteem, soos die bekende bakens (die Engelse Kanaal, Central Park, die Empire State-gebou, die Vryheidsbeeld en Fifth Avenue), adellikes (die Koningin van Engeland) en geskiedkundige gebeurtenisse (die Queen Mary wat na Amerika vertrek) waarna verwys word in *James and the giant peach* (1961), *The witches* (1983a) en *The Minpins* (1991a); die vele verwysings na Britse eetgewoontes (o.a. Stilton-kaas, Cornflakes, korintekoek en rotskoekies) in *The twits* (1980a), *The witches* (1983a), *The giraffe and the pelly and me* (1985a) en *Esio Trot* (1990a); die Noorweegse seelewe (o.a. Europese kabeljou⁷⁰³, wyting, mossels, garnale en seevarke) in *The witches* (1983a), die 'Engelse voëls'⁷⁰⁴ (o.a. sangvoëls, lysters, winterkoninkies, rooiborsies, eksters, roeke, withalskraaie en buiserds) in *The twits* (1980a) en *The Minpins* (1991a).

In uitsonderlike gevalle het sekere vertalers selfs aanvullende Britse kultuurgebonde verwysings in hulle doelttekste gebruik; byvoorbeeld, wanneer James die sywurm voorstel in die versfragment "My friends, this is the Centipede" (*James and the giant peach*, 1961) vertel

⁷⁰² 'Verdebois' is nie 'n idiomatiese vertaling nie. Die woord 'wormwood' het 'n dubbele betekenis; dit verwys óf na 'alsemkruid' ('armoise' in Frans) óf 'verbitterdheid'.

⁷⁰³ Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het ook die verwysing na Europese kabeljou wat in die versfragment "Has anyone seen a stale sardine" (*The giraffe and the pelly and me*, 1985a) verskyn in hulle versvertaling behou: "Ah, fourrer sous ma babine / Une tres vieille sardine / Ah, me mettre en appétit / Avec de la morue pourrie" (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 23).

⁷⁰⁴ Dahl, 1980a: 55.

hy die Amerikaners dat dié wurm se kledingstukke hoog in aanvraag is, dat sy onlangs die voorreg gehad het om die Koningin van Engeland se trourok te maak en dat sy ook vir die President van die V.S.A. 'n synderbaadjie gestuur het. Mavis de Villiers, wie se vertaling in die tagtigerjare verskyn het net nadat Ronald Reagan President geword het en pas nadat Diana met Prins Charles getrou het, se versvertaling “My vriende staan nou nader” bevat indirekte verwysings na dié twee ikone (vb. 239)⁷⁰⁵. Hoewel dié verwysing relevant was vir die tydperk waarin De Villiers se doeltteks die lig gesien het, het sy onopsetlik die rakleef tyd van haar vertaling verkort omdat sowel die eertydse Amerikaanse President as die Prinses intussen oorlede is:

Voorbeeld 239

[...]
 “This Silkworm had, I’ll have you know,
 The honour, not so long ago,
 To spin and weave and sew and press
 The **Queen of England**’s wedding dress.
 And she’s already made and sent
 A waistcoat for your **President**.”
 [...]
 (Dahl, 1961: 149)

[...]
 “’n Bruidskrok vir **prins Charles se bruid** het sy immers klaar voltooi
 en selfs **Nancy Reagan** het gesê dis alte mooi!
 Sy’s nou alreeds weer aan die spin – die voorstel kom van haar
 jul president se onderbaadjie is al byna klaar.”
 [...]
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 89)

De Villiers het ook besluit om ’n intertekstuele verwysing in dié versvertaling te gebruik, wat nie in die bronteks verskyn nie⁷⁰⁶. In sowel die bronteks as Geldenhuys en Orange se vertaling word daar genoem dat die lieweheersbesie se kinders by die huis agtergebly het, maar dat hulle hul binnekort by haar gaan aansluit, maar in De Villiers se vertaling het die lieweheersbesie se kinders almal in ’n vuur omgekom (vb. 240), nes die kinders van die arme, liewe besie in die Engelse kinderrympie: “*Ladybird, ladybird, fly away home / your*

⁷⁰⁵ In Kobus Geldenhuys se vertaling van die versfragment het die sywurm ’n trourok gemaak vir die ‘*Heerser van Engeland se neef se bruid*’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 155), terwyl Maxime Orange, nes Dahl, na die Koningin van Engeland verwys (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 152).

⁷⁰⁶ Hoewel Mavis de Villiers nie met nuwe name vorendag gekom het vir die drie vreemde gediertes wat in die versfragment “We may see a creature” (*James and the giant peach*, 1961) verskyn nie, het sy besluit om die gawe hen (‘Biddy-Bright Hen’) na een van die karakters in die storie oor Kuiken-Luiken te vernoem, naamlik Hennen-tjie-Pennet-tjie (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 30). De Villiers het sodoende nog ’n Afrikaanse intertekstuele verwysing tot haar doeltteks toegevoeg. In Kobus Geldenhuys se vertaling van die versfragment heet die vriendelike hen wat ontploffende eiers lê ‘Moedertjie Hen’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 56). Hoewel De Villiers se naam oorspronklik is, is dit die enigste vreemde skepsel in haar versvertaling wat ’n naam gekry het; Geldenhuys het die mensvretende ‘Pink-Spotted Scrunch’ die ‘Pienkkol Droggevreete’ gedoop en die gevaarlike insekte die ‘Gnu’ en ‘Gnocerous’ is vervang met ‘Muggel’ en ‘Mugnoster’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 56-57). Maxime Orange het met ’n Franse naam vir die mensvretende monster vorendag gekom, naamlik die ‘croque-mitaine’, en het van fonetiese vertaling gebruik gemaak om ‘Gnu’ en ‘Gnocerous’ te vertaal as ‘gnou’ en ‘gnocéros’ (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 57).

house is on fire / and your children are gone / All except one and that's little Ann / For she crept under the warming pan" (Barnes-Murphy [ill.], 2009: 29)⁷⁰⁷:

Voorbeeld 240

[...]
 "And here is my darling Ladybird, so beautiful and kind,
 My greatest comfort since this trip began.
She has four hundred children and she's left them all behind,
But they're coming on the next peach of the can."
 [...]
 (Dahl, 1961: 148)

[...]
 "En dis nou Skilpadbesie, sy's my beste mooi vriendin.
 Toe ek- soos jul – die vriende sien, so heel aan die begin,
 was ek benoud en skrikkerig, maar sy het my getroos."
 ('n Brandweerman skree: "Mooi so!" en Skilpadbesie bloos.)
"Sy het vierhonderd kinders, maar 'n brand het hul gevang,
daarom is sy vandag nog vir 'n vuur so uiters bang."
 [...]
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 88)

Nie een van die vertalers het die intertekstuele verwysing na die bekende kinderrympie "Little Miss Muffet" in hulle vertalings van dié versfragment behou nie. Wanneer James die spinnekop voorstel, sê hy dat die agtpotige dame hom gevra het om vir die mense te sê dat sy nooit vir Miss Muffet ontmoet het nie en dat sy haar nooit die skrik op die lyf sou jaag soos die spinnekop in die kinderrympie gedoen het nie (vb. 241). Die twee versreëls in Dahl se versfragment wat na dié Moeder Gans-rympie verwys, eindig op dieselfde rymwoorde as die oorspronklike kinderrympie ('Muffet' en 'tuffet'). Die vertalers sou teoreties dieselfde kon doen deur die rymwoorde wat in die onderskeie vertalings van dié volksversie gebruik word in hulle versvertalings in te span. Byvoorbeeld, Maxime Orange sou óf gebruik kon maak van Hugh Latham se vertaling "*Petite Mademoiselle **Mouffet** / S'assit sur un **touffet***" (Latham [vert.], 1964: n.pag.) óf van Henri Parisot se vertaling "*La petite demoiselle **Faidherbe** / Était assise sur une **touffe d'herbe***" (Bayley [ill.], Parisot [vert.], 1976: n.pag.). Orange het waarskynlik nie die strategie toegepas nie omdat die rympe, soos die meeste tradisionele Engelse kinderrympies, nie noodwendig deel uitmaak van die jong Franssprekende doeltekslesers se verwysingsraamwerk nie. Hoewel die meeste doeltekslesers in die Afrikaanse sisteem die rympe ken, is De Villiers en Geldenhuys se besluit om die verwysing na die volksversie weg te laat, waarskynlik gegrond op die feit dat daar soveel verskillende Afrikaanse vertalings van "Little Miss Muffet" bestaan en daar geen waarborg is dat die doeltekslesers die weergawe wat hulle gebruik, sou herken nie. Byvoorbeeld, "Little Miss Muffet" is vertaal as o.a. "Klein Griet van der Poel" (Grobelaar [red.], Versfeld [vert.], 1973:

⁷⁰⁷ In sowel die bronteks as De Villiers en Geldenhuys se vertalings het die lieweheersbesie 400 kinders; in Orange se vertaling het sy egter 1400 kinders. Orange moes die getal kleingoed aanpas om 'n spesifieke metrum te bewerkstellig: "*Voici ma belle coccinelle / Si charmante et si fidele. / Elle a oublié chez elle / Ses **mille et quatre cents** enfants, / Mais la prochaine pêche disponible / Les amènera si possible [...]*" (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 151).

42), “Marietjie de Kol” (Lupatelli [ill.], Rousseau [vert.], 1976: 32), “Klein Sarie van As” (Scheffler [ill.], De Vos [vert.], 2007: 80) en “Die jong juffrou Malgas” (Scarry [ill.], Hugo [vert.], 2009: 77)⁷⁰⁸:

Voorbeeld 241

[...]
 “And here we have Miss Spider
 with a mile of thread inside her
 who has personally requested me to say
That she’s NEVER met Miss Muffet
On her charming little tuffet –
 If she had she’d NOT have frightened her away.
 Should her looks sometimes alarm you
 Then I don’t think it would harm you
 To repeat at least a hundred times a day:
 ‘I must NEVER kill a spider
 I must only help her and guide her
 And invite her in the nursery to play.”
 [...]
 (Dahl, 1961: 147-148)

[...]
 “Ontmoet nou juffrou Spinnekop, sy’s baie fluks en slim.
 Toe ons so in die nood was, het sy gespin en spin.
 Sy lyk so wreedaardig, maar haar hartjie is tog te klein.
 In al haar doen en late is daar werklik geen venyn.
 Haar spinwerk is te pragtig en haar webbe is so fyn.”
 [...]
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 88)

[...]
 “Nou moet julle Juffrou Spinnekop ontmoet,
 Want sy is net so gretig om julle almal te groet.
 Sy het meer as ’n myl se draad in haar
 En ryg dit uit tot jy wonder wanneer kry sy klaar.
 Sy sê mense is verniet so bang vir haar,
 Sy’s ’n liefie, glo my, dis regtig waar.
 As jy geneig is om te skrik vir hoe sy lyk,
 Moet jy net diep asemhaal en anderpad kyk.
 Dan herhaal jy honderd keer na mekaar:
 ‘Ek weet sy’s grillerig en welig van haar,
 Maar ek sal geleidelik gewoond raak aan haar
 En haar leer liefkry en beskerm, want sy’s fyn besnaar.”
 [...]
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 153)

[...]
 “Et voici mademoiselle l’araignée,
 Une vraie usine à ficelle,

⁷⁰⁸ Dit val ook op dat die sedeles nie in De Villiers se versvertaling verskyn nie. Met die loop van die storie leer kinders spinnekop ken as ’n saggeaarde gogga wat hartseer is omdat mense haar soort sonder rede vermoor, veral omdat sy ’n positiewe funksie verrig: “[...] ‘I am not loved at all. And yet I do nothing but good. All day long I catch flies and mosquitoes in my webs. I am a descent person.’ [...] ‘It’s very unfair the way we spiders are treated [...] only last week your own horrible Aunt Sponge flushed my poor dear father down the plug-hole in the bathtub’” (Dahl, 1961: 101). Dahl se belangrike boodskap, dat mens nie vir spinnekoppe bang moet wees en weed teenoor hulle moet optree nie, verskyn egter eers aan die einde van die storie wanneer James sy vriende aan die publiek voorstel. Die sedeles verskyn wel in Geldenhuys en Orange se vertalings (vergelyk vb. 241), maar die opvoedkundige aspek van die versfragment word in die Franse vertaling ondermyn omdat Orange gebruik maak van die idioom ‘ne pas faire mal à une mouche’ (‘om geen vlieg kwaad aan te doen nie’); die idiomatiese betekenis van dié uitdrukking is natuurlik van toepassing op die saggeaarde spinnekop, maar dié goggas vang en vreet vlieë... Hoewel doeltekslesers wat die idioom ken die dubbelsinnige betekenis amusant sal vind, sal kinders wat die uitdrukking letterlik opneem en/of nie die idioom ken nie, maar met die loop van die storie geleer het dat spinnekoppe van klein vlieënde insekte leef (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 105), dink dat James jok en die sedeles sal onvermydelik verlore gaan.

Douce comme une gazelle,
Timide et farouche,
Elle n'a jamais fait de mal
À une mouche.
Et si ses regards vous font peur,
Dites-vous bien qu'elle porte Bonheur.
(L'assistance approuva en chœur.)"
[...]
(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 151)

Die onderskeie vertalers van *James and the giant peach* (1961) het ook die intertekstuele verwysing na die volksversie "Old Mother Hubbard" weggelaat wat in die versfragment "Once upon a time" verskyn (vb. 242 en vb. 243). Dié versfragment is eintlik 'n Dahleske weergawe van die bogversie wat tradisioneel aan die begin van volksverhale en sprokies verskyn het om kinders se aandag te trek: "*Once upon a time when pigs spoke rhyme / and monkeys chewed tobacco and hens took snuff / to make themselves tough / And the ducks said quack-quack-quacko*" (Jacobs, 2009: 210)⁷⁰⁹:

Voorbeeld 242

Once upon a time
When pigs were swine
And monkeys chewed tobacco
And hens took snuff
To make themselves tough
And the ducks said quack-quack-quacko,
And porcupines
Drank fiery wines
And goats ate tapioca⁷¹⁰
And Old Mother Hubbard
Got stuck in the c-
(Dahl, 1961: 104)

In Dahl se weergawe van dié lawwe rympie rus die onus op die jong lesers om die rympie te voltooi. Laasgenoemde is egter besonder maklik omdat die meeste kinders onmiddellik sal beseef dat die 'c-' na 'cupboard' verwys. Die onderskeie vertalers het egter besluit om die verwysing na "Old Mother Hubbard" uit die doeltekste weg te laat omdat daar geen waarborg is dat die jong doeltekslesers dermate vertrouwd is met die Afrikaanse en Franse vertalings van dié rympie, dat hulle die res van die rympie self sal kan voltooi nie (vb. 243). Orange het besluit om die rympie vroeër af te sluit, met die gevolg dat die versfragment nie meer interaktief is nie; m.a.w. daar word nie van die Franse doeltekslesers verwag om die rympie te voltooi nie. Geldenhuys het twee woorde gebruik wat rym en jong doeltekslesers sodoende in staat gestel om self die rympie te voltooi ('stadsmuis' en 'plaasm-', maar sy vertaling roep nie 'n komiese beeld op nie. De Villiers het met 'n slim strategie vorendag gekom wat nie net kompenseer vir die verlies aan die oorspronklike intertekstuele verwysing

⁷⁰⁹ Die openingsreël in Orange en De Villiers se versvertalings stem ooreen met die sin wat aan die begin van Franse en Afrikaanse sprokies verskyn, naamlik 'il y a (bien) longtemps' en 'lank, lank gelede' (sien vb. 243).

⁷¹⁰ Hoewel sago-poeding ook in die Afrikaanse doelsisteem geëet word, het sowel De Villiers as Geldenhuys dié verwysing uit hulle doeltekste weggelaat.

nie, maar 'n soortgelyke giggel-reaksie by die doeltekslesers sal uitlok. De Villiers het nie probeer om die rymple direk te vertaal nie, maar eerder van kreatiewe herskrywing gebruik gemaak om haar eie bogversie te skep. In haar versvertaling word daar verwys na "Ou juffrou Viljoen" ("The old woman who lived in a shoe"); aangesien die doeltekslesers weet dat die kwaai vrou haar kinders pak gee voor sy hulle bed toe stuur, sal hulle maklik die versie kan voltooi met 'n werkwoord wat by die inhoud van dié rymple pas ('slaan') en met die derde laaste versreël ('*wou skiet na die man in die maan*') rym:

Voorbeeld 243

Il y a bien longtemps

Quand les porcs étaient des cochons
Quand les singes mangeaient du tabac
Quand les poules éternuaient jaune
Pour se donner du courage
Quand les canards chantaient des cantiques
Quand nos cousins les porcs-épics
Buvaient du vin flamboyant
Quand nos cousines les biques
Se bourraient de tapioca

Quand la...

(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 107-108)

Ja eens op 'n dag

toe ape kon lag
en varke gekou het aan twak,
toe muise kon dans
op die rug van 'n gans
en eekhorings koekies kon bak,
toe groot ystervarke
met penne soos harke
wou skiet na die man in die maan,
en juffrou Viljoen wat woon in die skoen
die kinders wou ...

(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 62)

Lank, lank gelede

Toe was varke nog swyne
En apies mal oor rosyne,
Toe het hene tabak gesnuif
Om lekkerder te fuif,
En ystervarke het gedink
Hulle kan lawaaiwater drink
En soos eende kwak-kwak-kwaak
Nes die partytjie lekker begin raak,
En bokke was sonder klokke,
Maar al klaar versot op rokke,

En die stadsmuis

Was 'n plaasm-

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 109)

Die onderskeie vertalers van Dahl se prosimetriese kinderstories het soms besluit om kultuurgebonde elemente wat jong lesers onnodig kan verwar, te domestikeer. Afrikaanssprekende kinders, wat gewoond is aan die afstandsmaat 'meter', sal byvoorbeeld sukkel om hulle voor te stel presies hoe ver 'n 'jaar' is. Die meeste vertalers het die tradisionele Engelse gewigte en maatname in die onderskeie vertalings met Afrikaanse en Franse ekwivalente vervang⁷¹¹. Byvoorbeeld, in die Franse prosateksvertaling van *The witches* (1983a), getiteld *Sacrées sorcières* (1984d), het Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) 'duim' met 'centimètre' ('sentimeter') vervang (Dahl, 1983a: 52 & Dahl, Farré [vert.], 1984d: 61-62 & 73) en in die vertaling van die versfragment "Down with

⁷¹¹ In die kategorie van Dahl-boeke met verwysings na Engeland en/of Britse stede en dorpe, is *The twits* (1980a) die enigste teks waarin geen verwysings na mate en gewigte voorkom nie.

children!”, getiteld “À morrt, à morrt les marmots!”, is die verwysing na ‘voet’ met ‘meter’ vervang (vb. 244)⁷¹²:

Voorbeeld 244

[...]
Dead mice is every place arround,
Piled **two feet** deep upon the grrround,
Vith teachers searching left and rright,
But not a single child in sight!
[...]
(Dahl, 1983a: 81)

[...]
Les petits cadavres des anciens marmots
Forment des piles de **deux mètres** de haut!
Les maîtresses cherrchent dans les coins:
“Où sont cachés les galopins?”
[...]
(Dahl, Farré [vert.], 1984d: 92)

Marie Saint-Dizier en Raymond Farré het by tye ook kreatiewe herskrywing en omissie as vertaalstrategieë toegepas tydens die vertaling van kultuurgebonde mate. Byvoorbeeld, in plaas daarvan om die hoofheks in *Sacrées sorcières* (1984d) se lengte in ‘voet’ (soos die bronteks) of ‘meter’ aan te dui, het Farré die Franse uitdrukking ‘*haute comme trois pommes*’ (‘so hoog soos drie appels’) gebruik om te wys presies hóé kort die heks is (vb. 245), en in die vertaling van die versfragment “We will polish your glass I” (*The giraffe and the pelly and me*, 1985a), getiteld “Gangs des laveurs de carreaux”, het hulle die verwysing na ‘voet’ summier weggelaat omdat dit onmoontlik sou wees om ’n idiomatiese vertaling te produseer wat getrou bly aan die inhoud van die bronteks en terselfdertyd eindrym bewerkstellig (vb. 246):

Voorbeeld 245

She was tiny, probably no more than **four and a half feet tall**. (Dahl, 1983a: 59)

Elle était vraiment minuscule, **pas plus haute que trois pommes!** (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 70)

Voorbeeld 246

[...]
We use water and soap
Plus some kindness and hope,
But we never use ladders, not we.
Who needs ladders at all
When you're thirty feet tall?
Not Giraffe, and not Pelly! Not me!
(Dahl, 1985: 12)

[...]
De l'eau, du savon,
Un chiffon et quelques chansons
Même pas besoin d'échelle.
La vie est belle!
Pour qui, pour quoi?
Pour la Girafe, le Pélican et moi!
(Dahl, Farré [vert.], 1985b: 18-19)

⁷¹² Henri Robillot het in sy vertaling van *Esio Trot* (1990a), getiteld *Un amour de tortue* (1990b), ‘ons’ met ‘gramme’ (‘gram’) vervang (Dahl, 1990a: 13 & Dahl, Robillot [vert.], 1990b: 17); en in Marie Saint-Dizier se vertaling van *The Minpins* (1991a), getiteld *Les Minuscules* (1991c), is ‘myl’ met ‘kilomètre’ (‘kilometer’) vervang (Dahl, 1991a: 22 & Dahl, Saint-Dizier [vert.], 1991c: 32).

Tog is daar enkele uitsonderings waar die vertalers van 'vreemde' maateenhede gebruik gemaak het. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met Kobus Geldenhuys se vertaling van *James and the giant peach* (1961). Terwyl Mavis de Villiers en Maxime Orange die kultuurgebonde mate ('voet' en 'myl') in *Hendrik en die reuseperske* (1984b) en *James et la grosse pêche* (1966b) gedomestikeer het en met Afrikaanse en Franse ekwivalente vervang het (sien figuur 42)⁷¹³, het Geldenhuys die 'vreemde' verwysings in sy vertaling *James en die reuseperske* (2007) behou sodat die teks meer geloofwaardig is - dit speel immers in Engeland af waar dié mate gebruik word⁷¹⁴:

Figuur 42
Enkele voorbeelde van Britse maateenhede in *James and the giant peach* (1961)

'VOET'
<p>Something that looked like a gigantic fly without wings (it was at least three feet long) was standing upside down upon its six legs in the middle of the ceiling [...] (Dahl, 1962: 49)</p>
<p>iets wat lyk na 'n reusagtig vlieg sonder vlerke (dis ten minste 'n meter lank) staan onderstebo op sy ses pote in die middel van die plafon [...] (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 28)</p>
<p>iets wat lyk soos 'n reusagtig vlieg sonder vlerke (dit is minstens drie voet lank) staan onderstebo op ses bene in die middel van die plafon [...] (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 52)</p>
<p>Une gigantesque mouche sans ailes (elle mesurait près d'un mètre) se tenait sur ses six pattes, au beau milieu du plafond [...] (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 52)</p>
'MYL'
<p>There was about a mile of string to be hauled in, but they all worked like mad, and in the end, over the side of the peach, there appeared a dripping-wet James with a dripping-wet Centipede clinging to him tightly with all forty-two of his legs. (Dahl, 1961: 106)</p>
<p>Daar is meer as 'n kilometer tou om in te haal, maar hulle werk hard en uiteindelik kom 'n druipnat Hendrik oor die rand van die perske te voorskyn met Honderdpoot wat met al twee-en-veertig pote styf aan hom vasklou. (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 63)</p>
<p>Daar is omtrent 'n myllange stuk sydraad wat hulle moet optrek, maar hulle werk dat dit klap en op die ou end verskyn daar iets oor die rand van die perske: 'n papnat James met 'n papnat Duisendpoot wat styf met al twee-en-veertig sy bene aan hom vasklou. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 111)</p>
<p>Il y avait plus d'un kilomètre de fil à ramener. Ils y allèrent de toutes leurs forces jusqu'au moment où ils virent apparaître un James tout ruisselant d'eau, flanqué d'un mille-pattes non moins ruisselant qui s'agrippait à lui de toutes ses quarante-deux pattes. (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 109)</p>

⁷¹³ De Villiers was egter nie heeltemal konsekwent met die domestikering van maateenhede nie en het die verwysing na 'pond' wat in die versfragment "Aunt Spiker was thin as a wire" verskyn (Dahl, 1961: 103), in haar Afrikaanse doelteks oorgedra omdat dit maklik as rymwoord ingespan kon word: "*Ek wil vetter word, sê tant Spyker. / Die kos wat ek eet word al ryker. / Eet ek vleis by die pond, / word ek vet, word ek rond, / dan sien jul hoe pragtig ek lyk-er!*" (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 61). Sowel Geldenhuys as Orange het besluit om nie van maateenhede gebruik te maak in hulle versvertalings nie. In Geldenhuys se vertaling neem die tante haar voor om alles wat sy sien in haar mond te prop (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 109) en in Orange se vertaling sê sy net dat sy 'hope en hope' ('des tas et des tas') kos moet verslind om gewig op te tel (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 107).

⁷¹⁴ Geldenhuys het ook die verwysing na 'myl' in die versfragment "My friend, this is the Centipede" behou, terwyl De Villiers en Orange die verwysing na die hoeveelheid draad wat die spinnekop in haar het, summier weggelaat het (sien vb. 241).

Geldenhuis het dié strategie ook toegepas in sy vertaling van *Matilda* (1988a). In Henri Robillot se vertaling, ook getiteld *Matilda* (1988b), het die vertaler die Britse mate (myl en duim) gedomestikeer en met Franse ekwivalente vervang, terwyl Geldenhuis dit direk uit die bronteks in die doelteks oorgedra het. Byvoorbeeld, in Geldenhuis se vertaling is Aylesbury ‘omtrent agt myl’ van die dorp waar Matilda woon (Dahl, Geldenhuis [vert.], 2006b: 6) en in Robillot se vertaling is dit ‘une dizaine de kilomètres’ (omtrent tien kilometer) ver (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 12), en terwyl die Wormwood-gesin se televisie in Geldenhuis se vertaling ‘n ‘twaalfduim skerm’ is (Dahl, Geldenhuis [vert.], 2006b: 6), is dit ‘un écran de 56’ (‘56-sentimeter skerm’) in Robillot se vertaling (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 12).

Hoewel die domestikering van kultuurgebonde elemente in Dahl se kinderboeke veral van toepassing is op intertekstuele verwysings en tradisionele Britse maatname, geld dit ook vir ander kultuurgebonde elemente wat jong doeltekslesers van die vertalings kan vervreem. Byvoorbeeld, in Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertaling van Dahl se gewilde kinderboek *The witches* (1983a) is die verwysings na gebraaide varkvelletjies (‘pork cracklings’), vissmeer (‘fish-paste’) en Dairy Milk-sjokolade (Dahl, 1983a: 64, 93 & 113) vervang met kossoorte wat jong Franssprekende lesers beter sal ken (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 74, 106 & 127), naamlik warm aartappels (‘pommes de terre brûlantes’), roomys (‘glace’) en salmpatee (‘pâté du saumon’).

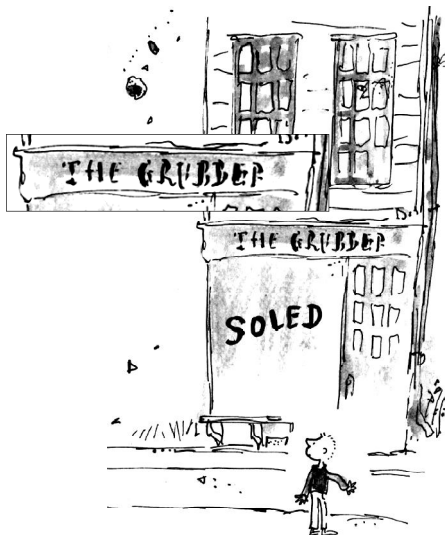
In uitsonderlike gevalle is die kultuurgebonde elemente ook summier weggelaat. Byvoorbeeld, in *The giraffe and the pelly and me* (1985a) kom Billy af op ‘n verwaarloosde, verlate winkel. Hoewel die winkel leegstaan, besef Billy dat dit lank gelede ‘n lekkergoedwinkel was, aangesien die winkelnaam ‘The Grubber’ nog sigbaar is en die Britte lank gelede na lekkergoedwinkels as ‘grubbers’ verwys het (vb. 247). Die verwysing na die argaïese Engelse woord is weggelaat in Marie-Raymond Farré se vertaling; nogtans weet Billy dat dit lank terug ‘n lekkergoedwinkel was omdat sy ma hom vertel het en mens steeds die helfte van die winkel se naam in die illustrasie kan uitmaak, naamlik ‘Aux gourmandises de...’⁷¹⁵.

Voorbeeld 247

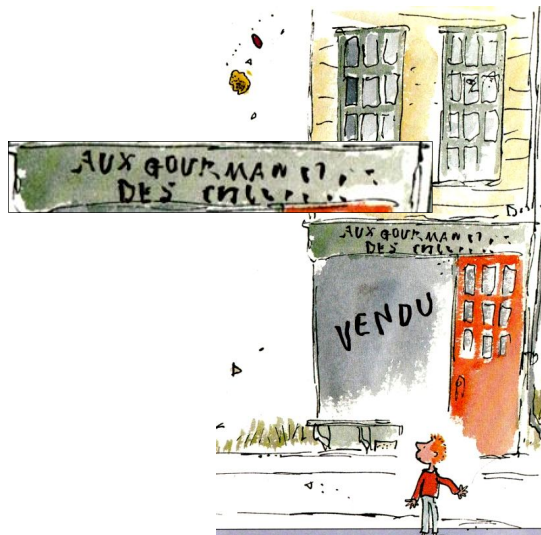
I know the ground floor used once to be a shop because I can still read the faded lettering across the front which says THE GRUBBER. My mother has told me that **in our part of the country in the olden days a grubber was another name for a sweet-shop** [...] (Dahl, 1985a: 1)

Il y avait dû y avoir un magasin au rez-de-chaussée car on distinguait encore ces lettres, sur la façade: AUX GOURMANDISES DE... Ma mère m’a dit qu’**autrefois cette maison était une boutique de bonbons**. (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 7)

⁷¹⁵ ‘Gourmandise’ word gebruik om vraatsugtige mense en/of mense met ‘n soet tand te beskryf, maar word ook gebruik om na lekkergoed en snoeperye te verwys.



"The Grubber"
Illustrasie deur Quentin Blake



"Aux gourmandises de..."
Illustrasie deur Quentin Blake

Die verskillende grade van aanpassing wat deur die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers toegepas is, word ook weerspieël in die vertaling van geldeenhede⁷¹⁶. Aangesien die tekste in dié kategorie geheel en/of gedeeltelik in Engeland afspeel, sou mens kon argumenteer dat dit vanselfsprekend is dat die vertalers die verwysings na Britse geldeenhede in die doelt tekste sou behou, soos wat die geval is met die onderskeie vertalings van *James and the giant peach* (1961)⁷¹⁷, waarin daar na 'sjielings' verwys word (vb. 248), *Matilda* (1988a), wat verwysings na 'ponde' en 'pennies' bevat (vb. 249 en vb. 250), en *The witches* (1983a), waarin 'n verwysing na 'pennies' voorkom (vb. 251)⁷¹⁸:

Voorbeeld 248

"Roll up! Roll up!" Aunt Spiker yelled. "Only **one shilling** to see the giant peach!" (Dahl, 1961: 33)

"Kom kyk," nooi tant Spyker hulle. "Kom gerus nader. Net **een sjieling** om die perske van naby te sien!" (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 17)

"Staan nader! Staan nader!" gil tannie Spyker. "Net **een sjieling** om die reuseperske te sien!" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 34)

"Entrez! Entrez donc!" glapit tante Piquette. "**Un shilling**, ce n'est pas cher pour voir la pêche géante!" (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 34)

⁷¹⁶ Sekere tekste in die kategorie van Dahl-boeke wat in Engeland afspeel en/of waarin verwysings na Britse stede en dorpe verskyn, bevat geen verwysings na geldeenhede nie, naamlik *The giraffe and the pelly and me* (1985a), *Esio Trot* (1990a) en *The Minpins* (1991a).

⁷¹⁷ Die verwysing na Engelse 'pond' in die versfragment "I've eaten many strange and scrumptious dishes" (sien vb. 255) is weggelaat in Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Maxime Orange se doelt tekste, aangesien die vertalers van herskrywing as vertaalstrategie gebruik moes maak en met 'nuwe' vreemde disse vorendag moes kom (vergelyk figuur 43).

⁷¹⁸ Dit is ook noemenswaardig dat vertalers wat maateenhede gedomestikeer het omdat jong doelt ekslesers nie noodwendig sal weet hoe ver 'n myl of 'n jaart is en hoe lank 'n duim is nie, nie noodwendig dieselfde strategie op geldeenhede toegepas het nie omdat geld nie so 'n vreemde konsep is nie. Kinders leer byvoorbeeld op skool dat geldeenhede van land tot land verskil, dat die dollar in Amerika, pond in Engeland en die euro in Europa gebruik word.

Voorbeeld 249

Matilda said quietly, "Dad, you made exactly **four thousand three hundred and three pounds and fifty pence** altogether." (Dahl, 1988a: 47)

Skielik sê Matilda sag: "Pappa het altesaam op die kop **vierduisend driehonderd en drie pond en vyftig pennies** gemaak." (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 46)

"Papa," dit Matilda d'un ton calme, "tu as gagné exactement **4 303 livres et 50 pence**." (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 57)

Voorbeeld 250

"It cost **fifty pence** a packet and was called The Skin-Scorcher [...]" (Dahl, 1988a: 101)

"Dit kos **vyftig pennies** 'n pakkie en word Die Velvreter genoem [...]" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 96)

"Ça coûte **cinquante pence** le paquet et ça s'appelle du ronger-couenne [...]" (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 115)

Voorbeeld 251

"I am vinting no **tuppenny-ha'penny** crrummy little tobacco-selling-newspaper-sweet-shops!" shouted The Grand High Witch. (Dahl, 1983a: 73)

"Pas de petits confiseries avec des bonbons à **oun penny!**" hurla la Grandissime Sorcière. (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 84)

Laasgenoemde is egter nie noodwendig die geval nie. Die Britse geldeenhede ('pennies') waarna verwys word in *The twits* (1980a) en *The giraffe and the pelly and me* (1985a), is byvoorbeeld in Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se Franse vertalings *Les deux gredins* (1980c) en *La girafe, le pélican et moi* (1985b) gedomestikeer en/of weggelaat. Die eerste verwysing na Britse pennies in *The twits* (1980a), wat gebruik word om 'n vergelyking te tref, is in Farré se vertaling vervang met die eertydse Franse frank (vb. 252)⁷¹⁹, terwyl die tweede verwysing, wat eintlik 'n uitdrukking is, omskryf is sodat dit dieselfde betekenis oordra sonder dat daar na 'n geldeenheid verwys word (vb. 253). Die enkele verwysing na Britse pennies in *The giraffe and the pelly and me* (1985a) is weer vervang met 'sous', wat na Franse pennies verwys (vb. 254), maar steeds in omgangstaal gebruik word om op 'n informele wyse na geld te verwys:

Voorbeeld 252

There he stuck a tiny round pièce of wood (**no thicker than a penny**) on to the bottom of the stick. (Dahl, 1980a: 27)

Là, il colla au bout de la canne une petite rondelle de bois **pas plus épaisse qu'une pièce de un franc**. (Dahl, Farré [vert.], 1980c: 27)

⁷¹⁹ Aangesien die Franse geldeenheid meer as 'n dekade gelede met die Euro vervang is, is dit vreemd dat die verwysing nie aangepas is voordat *Les deux gredins* weer in 2007 op die mark verskyn het nie. Farré het ook die verwysing na die Britse pond in *George's marvelous medicine* (1981a) met die Franse frank vervang in *La potion magique de Georges Bouillon* (1982c): "[...] Nous allons créer une usine de potion magique, et nous vendrons chaque bouteille **cinquante francs** [...]" (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 84). Dié verwysing verskyn ook in die nuutste uitgawe van *La potion magique de Georges Bouillon* (1982c) wat in 2007 die lig gesien het.

Voorbeeld 253

"You can sit on my back," said the Roly-Poly Bird. "I shall take you one at a time. You will travel by the Roly-Poly Super Jet and **it won't cost you a penny!**" (Dahl, 1980a: 92)

"Vous volerez à bord du Super Jet Arc-en-ciel!" dit l'Oiseau Arc-en-ciel. "Sur mon dos! **Vol gratuit pour les amis!**" (Dahl, Farré [vert.], 1980c: 96)

Voorbeeld 254

We've spent every **penny** we had on buying this house and we've got to earn some more money quickly. (Dahl, 1985a: 17)

"Nous avons dépensé jusqu'à notre dernier **sou** pour acheter cette maison, et nous devons d'urgence gagner de l'argent de nouveau". (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 23)

Hoewel die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers van *James and the giant peach* (1961), *The twits* (1980a), *The witches* (1983a), *The giraffe and the pelly and me* (1985a), *Matilda* (1988a) en *Esio Trot* (1990a) en *The Minpins* (1991a) nie dieselfde graad van aanpassing toegepas het nie en sekere besluite wat tydens die vertaalproses geneem is, bevraagteken kan word (o.a. Robillot se besluit om die name in *Matilda* (1988b) te domestikeer) omdat dit die geloofwaardigheid van die doeltekste negatief beïnvloed, bestaan daar geen twyfel dat die vertalers besluit het om van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik te maak nie en dat hulle daarna gestreef het om doeltekste te skep wat, nes die brontekste, in Engeland afspeel en die Britse kultuur weerspieël. Die vertalers van die Dahl-kinderstories in dié kategorie se graad van aanpassing (gebruik van kreatiewe herskrywing en domestikering) word egter nie net tot kultuurgebonde elemente beperk nie⁷²⁰. Vergelyk byvoorbeeld die 'vreemde' disse waarna daar verwys word in die versfragment "I've eaten many strange and scrumptious dishes" (*James and the giant peach*, 1961). Die disse waarna die duisendpoot verwys, is nie kultuurgebonde kossoorte nie, maar eerder allitererende, assonerende, verregaande versnaperings waarmee Dahl vorendag gekom het om jong lesers te laat gril en giggel (vb. 255):

Voorbeeld 255

I've eaten many strange and scrumptious dishes in my time,
Like **jellied gnats** and **dandyprats** and **earwigs cooked in slime**,
And **mice with rice** – they're really nice
When roasted in their prime.
(But don't forget to **sprinkle them with just a pinch of grime**.)

I've eaten **fresh mudburgers** by the greatest cooks there are,
And **scrambled dregs** and **stinkbugs' eggs** and **hornets stewed in tar**,
And pails of **snails** and **lizards' tails**,
And **beetles in a jar**.
(And a beetle is improved by just a **splash of vinegar**.)

I often eat **boiled slobbages**. They're grand when served beside
Minced doodlebugs and **curried slugs**. And have you ever tried
Mosquitoes' toes and **wampfish roes**

⁷²⁰ Die linguistiese domestikering van Dahl se prosimetriese kinderstories verskyn in 6.2.3.

Most delicately fried?
(The only trouble is they disagree with my inside.)

I'm mad for **crispy wasp-stings on a piece of buttered toast**,
And **pickled spines of porcupines**. And then a gorgeous **roast**
Of dragon's flesh, well hung, not fresh –
It costs a pound at most.
(And comes to you in barrels if you order it by post.)

I crave the tasty **tentacles of octopi** for tea
I like **hot-dogs**, I LOVE **hot-frogs**, and surely you'll agree
A plate of soil with engine oil's
A super recipe
(I hardly need to mention that it's practically free.)
For dinner on my birthday shall I tell you what I chose:
Hot noodles made from poodles on a slice of garden hose –
And rather **smelly jelly**
Made of armadillo's toes.
(The jelly is delicious, but you have to hold your nose.)
[...]⁷²¹
(Dahl, 1961: 71-73)

Al stem nie een van die vertalers se rymskemas ooreen met dié van Dahl se versfragment nie, het Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Maxime Orange kreatief te werk gegaan om met nuwe eienaardige geregte vorendag te kom wat hulle in staat gestel het om ritmiese, rymende versvertalings te skep én 'n soortgelyke giggel- en gril-effek by jong doeltekslesers te bewerkstellig (sien figuur 43). In uitsonderlike gevalle het die onderskeie vertalers van Dahl se oorspronklike disse gebruik gemaak, soos die verwysings na o.a. 'tentacles of octopi', wat vertaal is as 'seekatpote' (De Villiers), 'tentakels' (Geldenhuys) en 'tentacules d'octopi' (Orange)⁷²², en 'hot noodles made from poodles' wat vertaal is as 'noedels gemaak van poedels' (Geldenhuys) en 'des nouilles flambées au poil de caniche' (Orange)⁷²³. Nietemin het De Villiers, Geldenhuys en Orange ook besonder kreatief te werk gegaan om met nuwe klankryke konkoksies vorendag te kom wat die 'gees' van die oorspronklike vers vasvang. Byvoorbeeld, in De Villiers se vertaling verskyn riller-resepte soos 'muisgespuis met opgekookte rys', 'vlermuisfrikkadelle', 'vrot viskuite' en 'miskoeke'; Orange se versvertaling wemel van weersinswekkende lekkernye soos 'des lobes d'oreilles au riz' ('oorlelle en rys') en 'des rôtis de rat aspergés de pipi' ('rotboudjies besprinkel met piepie'), 'de la bave d'escargot' ('slakslým') en 'des boulettes de hanneton' ('lentekewer-kluitjies'); en in Geldenhuys se doelteks is disse soos 'stinkbesie- en perdebybredie', 'larwelewers' en 'papierpastei'. Die onderskeie vertalers het egter nie met dieselfde aantal disse vorendag gekom nie. Hoewel Orange se versvertaling net ses i.p.v. sewe strofes bevat, verskyn daar

⁷²¹ Die laaste strofe van dié versfragment bevat geen verwysings na vreemde kossoorte nie.

⁷²² Die vertalers se verwysing na 'seekatpote' verskyn egter nie in dieselfde strofe as die bronteks nie. Dahl en Geldenhuys verwys na dié seedier in die vyfde strofe van die versfragment, terwyl De Villiers in die derde en Orange in die vierde strofe na die dis verwys (vergelyk figuur 43). De Villiers en Orange het nie die kultuurgebonde verwysing na 'teetyd' in hulle vertalings behou nie. In Geldenhuys se vertaling word daar wel na 'tee' verwys, maar dié verwysing sal doeltekslesers nie verwar of van die teks vervreem nie omdat hulle outomaties sal dink dat die duisendpoot van 'n ligte middagversnapering praat, aangesien hy nie net na kos ('tenger tentakels') verwys (soos in die bronteks) nie, maar ook sê dat hy lus is vir 'n 'seekat se ink vir tee' (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 76).

⁷²³ Maxime Orange se versfragment is effens korter as die bronteks en bevat ses i.p.v. sewe strofes. Die verwysing na 'noedels van poedels' verskyn in die voorlaaste strofe van Orange se versvertaling.

agtien verwysings na vreemde geregte; De Villiers en Geldenhuys, wie se versvertalings albei uit sewe strofes bestaan⁷²⁴, verwys onderskeidelik na vyftien (De Villiers) en sestion (Geldenhuys) snaakse kossoorte:

Figuur 43
Grillerige geregte in die vertalings van “I’ve eaten many strange and scrumptious dishes”

<i>Hendrik en die reuseperske</i> (1984b)	<i>James en die reuseperske</i> (2007)	<i>James et la grosse pêche</i> (1966b)
STROFE 1		
<ul style="list-style-type: none"> • muisgespuis bedien met opgekookte rys en 'n sous van roet en syfergoed 	<ul style="list-style-type: none"> • gekniede oorkruipers; en • muggiemoes en paddajoes met 'n knippe roet 	<ul style="list-style-type: none"> • des moustiques en gelée; • des lobes d'oreilles au riz; • des souris à la neige; • des rôtis de rat (aspergés de pipi)
STROFE 2		
<ul style="list-style-type: none"> • paddapote, fyngemaal, met bietjie spoeg bewerk; en • vet luise saamgepers met grond 	<ul style="list-style-type: none"> • modderburgers; en • stinkbesie- en perdebybredie, met droesemsous, gekook in 'n stink sykous met 'n bietjie asyn 	<ul style="list-style-type: none"> • des croquettes de crottin; • des boulettes de hanneton; • des œufs de serpents brouillés au gratin; • des frelons cuits dans du goudron; • de la bave d'escargot; • des queues de lézards; • des fourmis; en • des cafards dans du vinaigre
STROFE 3		
<ul style="list-style-type: none"> • vlermuisfrikkadelle; • groot miskoeke; • gekapte seekatpote; • gebraaide vrot rotmote; en • muisafval wat gis 	<ul style="list-style-type: none"> • slobberasie bedien met kerrieslakke en larwelewers; en • muskietbloed met bessies versoet 	<ul style="list-style-type: none"> • des tailles de guêpe écrasées, à la vaseline et sur canapé; • des vertèbres de porc-épic; en • du rôti de dragon un peu moisi
STROFE 4		
<ul style="list-style-type: none"> • binnegoed van krewes; • vismotte in olie opgelos; • kakkerlakke; • die goi van goiingsakke; en • fyn luseiers 	<ul style="list-style-type: none"> • gemaalde skerpioenangels op 'n snytjie brood, met piekelystervarkpenne en rissieduwweltjies; en • draakboud 	<ul style="list-style-type: none"> • des tentacules d'octopi; en • des petites saucisses à la réglisse, arrosé de carburant
STROFE 5		
<ul style="list-style-type: none"> • die derms van alikreukels, met 'n bietjie bruin asyn, 'n tinsel terpentyn en fyngkapte vlooi 	<ul style="list-style-type: none"> • tenger tentakels; • seekat se ink; • doplose slakke; • slaklose doppe; en • papiepastei 	<ul style="list-style-type: none"> • des nouilles flambées au poil de caniche, parfumé à l'élixir d'ongles coupé et de cils de biche
STROFE 6		
<ul style="list-style-type: none"> • vrotgeworde viskuite, gemeng met duiwelsdrek, gekneusde foelieblare en 'n hand vol hondehare 	<ul style="list-style-type: none"> • noedels gemaak van poedels; • kokkerot; en • middernagmot 	-

⁷²⁴ Nes in die oorspronklike versfragment, verskyn daar in die laaste strofe van die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalings geen verwysings na vreemde disse nie.

6.2.2.2. Onbekende en/of vreemde liefieplekke⁷²⁵

Soos reeds aangedui, is daar slegs vier prosimetriese tekste wat nie Britse plekname of direkte verwysings na Engeland bevat nie, naamlik *Charlie and the chocolate factory* (1964), *Fantastic Mr. Fox* (1970), *Charlie and the great glass elevator* (1972) en *George's marvellous medicine* (1981a). In *Charlie and the chocolate factory* (1964) word daar slegs genoem dat die gesin in 'n houthuis aan die soom van 'n groot stad bly (Dahl, 1964: 14), maar mens kan argumenteer dat die storie in Engeland afspeel omdat daar in *James and the giant peach* (1961), wat ongetwyfeld in Engeland afspeel (sien 6.2.2.1.), indirek na Willy Wonka se beroemde sjokoladefabriek verwys word:

Down the main street of the village it rolled, with people leaping frantically out of its path right and left, and at the end of the street it went crashing right through the wall of an enormous building and out the other side, leaving two gaping round holes in the brickwork.

This building happened to be a famous factory where they made chocolate, and almost at once a great river of warm melted chocolate came pouring out of the holes in the factory wall.

(Dahl, 1961: 58)

Tog bevat die storie ook enkele Amerikaanse verwysings; daar word byvoorbeeld verwys na die Lone Ranger, 'n gewilde karakter in die Amerikaanse radio- en televisiereeks met dieselfde naam. Die vervolgverhaal *Charlie and the great glass elevator* (1972), wat gedeeltelik in die buiteruim, die Withuis en Willy Wonka se sjokoladefabriek afspeel, bevat ook verwysings na sowel die Amerikaanse as Britse kultuur, o.a. die Amerikaanse dollar, die Towenaar van Oz, die Mayflower wat die 6de September 1620 uit Plymouth na Amerika vertrek het, Admiraal Nelson se oorwinning by Trafalgar, Christopher Columbus en President Abraham Lincoln. Dit maak ook nie sin dat President Lancelot R. Gilligrass 'n helikopter stuur om Charlie-hulle na die Withuis te bring as Wonka se sjokoladefabriek op 'n ander kontinent is nie. Hoewel *Fantastic Mr. Fox* (1970) volgens Wendy Cooling in die Engelse platteland (Chilterns, by Dahl se tuisdorp Buckinghamshire) afspeel (Cooling, 2004: 27), sê die skrywer net in die openingsin dat die boere onder in 'die valleie' woon (Dahl, 1970: 8); en in *George's marvellous medicine* (1981a) word daar net genoem dat George se pa 'n boer is en dat hulle ver van enige dorp woon (Dahl, 1981a: 1).

Charlie and the chocolate factory (1964), *Fantastic Mr. Fox* (1970), *Charlie and the great glass elevator* (1972) en *George's marvellous medicine* (1981a) sou maklik gemanipuleer kon word sodat dit in Suid-Afrika of Frankryk afspeel, mits vertalers ook daarop ag sou slaan om die eiename en kultuurgebonde verwysings wat in die tekste verskyn, te domestikeer. Die vertalers het ongelukkig nie altyd konsekwent te werk gegaan nie, met verwarrende gevolge. Sekere vertalers het byvoorbeeld die Engelse eiename in hulle doelt tekste behou, wat die indruk skep dat die doelt tekste in Engeland afspeel, maar het die kultuurgebonde

⁷²⁵ Die woord 'liefieplek' (Dahl, De Villiers [vert.], 1993: 20) is een van die oorspronklike woorde waarmee Mavis de Villiers vorendag gekom het in haar vertaling van *The BFG* (1982a).

verwysings gedomestikeer; ander het weer die eiename met Afrikaanse of Franse name vervang, wat die indruk skep dat die doelt tekste in Suid-Afrika of Frankryk afspeel, maar het die Britse kultuurgebonde verwysings in hulle doelt tekste oorgedra. Die navorser het besluit om ook in dié kategorie, nes in die eerste kategorie (sien 6.2.2.1.) die eiename en kultuurgebonde elemente saam te groepeer en in een onderafdeling (6.2.2.2.1.) te bespreek, aangesien 'n oorkoepelende bespreking dit moontlik maak om enige inkonsekwenthede, wat die ontvangs van die onderskeie doelt tekste kan benadeel, aan die lig te bring. Die sistematiese, vergelykende analise van die graad van aanpassing wat die Dahl-vertalers op die vertaling van eiename en kultuurgebonde elemente toegepas het, kan ook van nut wees vir toekomstige Dahl-vertalers omdat dit slaggate uitwys waarin selfs die mees ervare vertalers by tye kan trap. Die Afrikaanse en Franse Dahl-vertalings wat betrekking het op dié kategorie en hier onder bespreek word, sluit in Leon Rousseau, Kobus Geldenhuys en Élisabeth Gaspar se vertalings van *Charlie and the chocolate factory* (1964), getiteld *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d), *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) en *Charlie et la chocolaterie* (1967); Mavis de Villiers en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings van *Fantastic Mr. Fox* (1970), getiteld *Slimjan die jakkalsman* (1984f) en *Fantastique Maître Renard* (1980b); Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings van *Charlie and the great glass elevator* (1972), getiteld *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d), *Charlie en die groot glashyser* (2006a) en *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b); en Leon Rousseau en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings van *George's marvellous medicine* (1981a), getiteld *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d) en *La potion magique de Georges Bouillon* (1982c)⁷²⁶.

6.2.2.2.1. Eiename en kultuurgebonde elemente

Mavis de Villiers se Afrikaanse vertaling van *Fantastic Mr. Fox* (1970) is dermate gedomestikeer, dat dit die indruk wek dat die storie in Suid-Afrika afspeel. De Villiers het seker gemaak dat dié teks geen volksvreemde elemente bevat nie en het o.a. die drie boere en die huishulp van tradisionele Afrikaanse name voorsien wat geen verband het met die karakters se oorspronklike name nie, naamlik Boer Jurgens (Farmer Boggis), Boer Jors (Farmer Bunce), Boer De Jager (Farmer Bean) en Truia (Mabel)⁷²⁷. Hoewel De Villiers die

⁷²⁶ Die bespreking van oorkoepelende vertaalstrategieë wat op die vertaling van Dahl-tekste in dié kategorie toegepas is, is nie kronologies van aard nie, aangesien *Fantastic Mr. Fox* (1970) en *George's marvellous medicine* (1981a), wat aansienlik korter is as *Charlie and the chocolate factory* (1964) en *Charlie and the great glass elevator* (1972) en slegs enkele en/of uiters kort versfragmente bevat, besonder min eiename en kultuurgebonde elemente bevat en daar gevolglik nie soveel interkulturele probleme tydens die vertaalproses ontstaan het nie.

⁷²⁷ *Fantastic Mr. Fox* (1970) bevat ook enkele verwysings na eet- en drinkgoed, naamlik kluitjies, oliebolle, gekookte hoender, ganslewer en appelwyn. De Villiers het besluit om die oliebolle (wat eerder 'n tradisionele Amerikaanse snoepery is) met 'n meer tradisionele Afrikaanse gebak te vervang, naamlik vetkoek (Dahl, De Villiers [vert.] 1984f: 7), maar het die res van die verwysings in die vertaling behou omdat dit nie volksvreemd is nie. In die Franse vertaling, *Fantastique Maître Renard* (1980b), het Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) al die verwysings na die eet- en drinkgoed behou.

versfragment wat die drie boere-boelies voorstel, moes aanpas om die ‘nuwe’ name te gebruik, wyk die inhoud en rymskema (aabba) van haar versvertaling nie af van die oorspronklike versfragment nie (vb. 256):

Voorbeeld 256

Boggis and Bunce and Bean

One fat, one short, one lean.
These horrible crooks
So different in looks
Were nonetheless equally mean.
(Dahl, 1970: 16)

Jurgens, Jors en De Jager,

een vet, een kort en een maer.
Hul lyk nie na mekaar
maar – glo my, dis waar! –
hul is naaste, naarder en naar.
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 8)

De Villiers het die diere-name wat as eiename ingespan is, eenvoudig in Afrikaans vertaal, o.a. Rot, Konyn en Ratel (sien bylae 4.4). In haar vertaling van die versfragment “Oh, poor Mrs. Badger, he cried”, het sy mevrou Ratel (Mrs. Badger) egter van ’n vierlettergrepige naam voorsien (Amelia) omdat die tweelettergrepige ‘mevrou’ die ritme van die versfragment sou versteur (vb. 257). De Villiers se vertaling van dié versfragment is besonder interessant omdat dit heeltemal afwyk van die bronteks; wanneer die diere appelwyn steel, begin die jakkals sing oor hoe gelukkig sy vrou gaan wees en hoe goed sy gaan voel wanneer sy eers bietjie van die wyn inkry (“Home again swiftly I glide”). In die bronteks begin die ratel uit pure blydschap saamsing en hoewel hy ander woorde gebruik, stem die ritme en boodskap van sy liedjie (“Oh, poor Mrs. Badger, he cried”) ooreen met dié van sy stertlose vriend. In De Villiers se vertaling van die twee versfragmente stem die ritme en die inhoud nie heeltemal ooreen nie; die jakkals vertel hoe bly sy vrou gaan wees oor die wyn wat haar lewe weer soet gaan maak, maar die ratel, “*wat ’n bietjie te veel van die appelwyn gedrink het*” (Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 56), praat in die verlede tyd, asof sy vrou reeds van die wyn ingekry het⁷²⁸:

Voorbeeld 257

Home again swiftly I glide,
Back to my beautiful bride.
She'll not feel so rotten
As soon as she's gotten
Some cider inside her inside.
[...]
Oh poor **Mrs. Badger**, he cried,
So hungry she very near died.
But she'll not feel so hollow
If only she'll swallow
Some cider inside her inside.
(Dahl, 1970: 80)

Huiswaarts keer ek met spoed
om my dierbare vroultjie te groet.
Sodra sy eers drink
van die wyn wat ek skink,
is die lewe vir haar al weer soet!
[...]
O, liewe **Amelia Ratel**,
van honger het sy omgekantel.
Maar nou's sy weer by
met die wyn wat sy kry
uit De Jager se appelwynvatel.
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 56)

⁷²⁸ In Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertaling stem die ritme en inhoud van jakkals en ratel se jubelgesange ooreen: “*De retour à mon logis / Je retrouverai ma mie! / Elle dansera partout / Dès qu'elle aura bu un coup / Un petit coup de cidre doux! [...] À moitié morte de faim / Dame Blaireau est mal en point! / Mais elle renaîtra tout à coup / Dès qu'elle aura bu un coup / Un petit coup de cidre doux!*” (Dahl, Farré [vert.], 1980b: 109-110).

De Villiers se besonder kreatiewe vertaling van ‘Fantastic Mr. Fox’ as ‘Slimjan die jakkalsman’ is uiters effektief, aangesien dié allitererende, assonerende naam onmiddellik iets omtrent die slinkse karakter onthul. Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het ook in die Franse vertaling met ’n oorspronklike vertaling vorendag gekom vir ‘Mr. Fox’, wat almal ’n ding of twee wys en wie se gedrag opgesom kan word met die Afrikaanse spreekwoord ‘slim vang sy baas’, naamlik ‘Maître Renard’ (‘Meester Jakkals’ / ‘Baas Jakkals’). Farré het ook Franse diere- en eiename gebruik (sien bylae 4.4) maar die drie Boere en die huishulp se naam is direk uit die bron- in die doelteks oorgedra. Aangesien Saint-Dizier en Farré die boere se Engelse name in die prosateks gebruik het, moes hulle dieselfde doen in die versfragment oor dié drie boelies. Die vertalers het egter die drie boere se name omgeruil (‘Bunce, Bean, Boggis’ i.p.v. ‘Boggis, Bunce and Bean’) om eindrym te bewerkstellig tussen ‘Boggis’, wat vanselfsprekend in Frans uitgespreek word, en ‘petit’ (vb. 258):

Voorbeeld 258

Bunce, Bean, Boggis,
 Le gros, le maigre, le petit,
 Laid comme des poux
 Sont des vilains grigous!
 (Dahl, Farré [vert.], 1980b: 11)

Met die eerste oogopslag blyk Farré se rymende karakteruitbeelding effens verwarrend te wees omdat die drie byvoeglike naamwoorde wat gebruik word om die boere te beskryf (‘gros’, ‘maigre’ en ‘petit’) nie ooreenstem met die volgorde waarin die boere se name in die eerste versreël verskyn nie; Boer Boggis is vet, Boer Bean is ’n langeraat en boer Bunce is ’n dik dwergie. Dit wil voorkom asof Farré, nes De Villiers in die laaste versreël van haar vertaling (vergelyk vb. 256), met opset van inversie gebruik gemaak het en die volgorde van die byvoeglike naamwoorde omgeruil het om eindrym te bewerkstellig; met ander woorde, ‘petit’ (‘kort’) verwys na Bunce, ‘maigre’ (‘maer’) na Bean en ‘gros’ (‘vet’) na Bunce. Farré se besluit om die drie oorspronklike eiename in die doelteks oor te dra, impliseer dat die Franse vertaling, in teenstelling met De Villiers se Afrikaanse vertaling, nie in die doelkultuur afspeel nie, maar in die Britse platteland. Tog het die Franse vertalers besluit om, nes De Villiers, die verwysings na die Britse maateenhede ‘myl’ en ‘gelling’ te domestikeer sodat jong doeltekslesers hulle makliker met die doelteks kan vereenselwig (figuur 45):

Figuur 45

Voorbeelde van Britse mate in *Fantastic Mr. Fox* (1970)

‘MYL’	
“Positive,” said Mr. Fox. “I can smell that man Bean a mile away. He stinks.”	(Dahl, 1970: 45)

“Doodseker,” antwoord haar man. “Ek kan De Jager **meters** ver ruik. Daardie kêrel stink.”
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 16)

“Sûr et certain,” disait Maître Renard. “Je peux sentir ce gredin de Bean à **un kilomètre**. Il empestel!”
(Dahl, Farré [vert.], 1980b: 51)

‘GELLING’

He never ate any food at all. Instead, he drank **gallons** of strong cider which he made from the apples in his orchard.
(Dahl, 1970: 15)

Hy eet nooit enige kos nie. In stede daarvan drink hy **liters en liters** appelwyn wat hy van die appels in sy boorde maak.
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 8)

Il ne mangeait jamais. Par contre, il buvait **des litres** d’un cidre tres fort qu’il tirait des pommes de son verger.
(Dahl, Farré [vert.], 1980b: 10)

Leon Rousseau het dieselfde strategie as Mavis de Villiers toegepas in sy vertaling van *George’s marvellous medicine* (1981a), getiteld *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d), wat in 2006 weer op die mark verskyn het⁷²⁹; m.a.w. die vertaler het deur middel van domestikering ’n vertaling geskep wat nie in Engeland nie, maar in die doeltelkultuur afspeel. Met uitsondering van die boerbok Alma se naam, wat direk uit die bron- in die doeltelkultuur oorgedra kon word omdat dié naam ook in die Afrikaanse sisteem bestaan, is al die karakters se name verafrikaans. Byvoorbeeld, die hoofkarakter, George Kranky, het in Marius Krompl verander en sy ponie, Jack Frost, in Jan Tas (vergelyk bylae 4.4). Leon Rousseau het ook vorendag gekom met nuwe, oorspronklike name vir die meeste vreemde bestanddele van die merkwaardige medisyne (figuur 45) en hy het alle Britse kulturgebonde elemente met Afrikaanse ekwivalente vervang (figuur 46):

⁷²⁹ In teenstelling met Leon Rousseau en Mavis de Villiers se vertalings *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d), *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) en *Hendrik en die reuseperske* (1984b), wat deur Kobus Geldenhuys hervertaal is voordat dit weer in 2005, 2006 in 2007 op die mark verskyn het, is Rousseau se vertaling *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d) nooit hersien nie; m.a.w. die oorspronklike vertaling en die vertaling wat in 2006 op die mark verskyn het, is identies. Dit was weens drie redes nie nodig om ’n hervertaling van *George’s marvellous medicine* (1981a) te skep nie. Eerstens is dié teks, in teenstelling met *James and the giant peach* (1961) en *Charlie and the chocolate factory* (1964) nooit in ’n film omskep nie; m.a.w. doeltelklesers sal nie die karakters se oorspronklike name a.g.v. mediablootstelling ken nie. Tweedens is die taalgebruik, in teenstelling met die taalgebruik in die meeste oorspronklike Afrikaanse Dahl-vertalings, nie argaïes of konserwatief nie. Byvoorbeeld, in die Afrikaanse vertalings wat in die loop van die jare hervertaal is, gebruik die kinder-karakters almal die verkleiningsvorme ‘pappa’ en/of ‘pappie’ en ‘mamma’ en/of ‘mammie’ (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 1, Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 54 en Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 59), wat preadolesente lesers as kinderagtig kan beskou. In *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d) verwys Marius egter net na sy ouers as ‘ma’ en ‘pa’ (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 66 en 67). In teenstelling met die argaïese, by tye soetsappige taalgebruik in *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d), *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) en *Hendrik en die reuseperske* (1984b), is Rousseau se taalgebruik in *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d), nes dié van Dahl, effens ‘stout’, soos blyk uit sy gebruik van die dubbelsinnige woord ‘tollie’ i.p.v. ‘gekastreerde bul’ (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 53). Derdens bevorder Rousseau se gebruik van uitdrukings soos “hoe vat dji daai” (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 43 en 50) multikulturalisme. In dié geval verwys multikulturalisme nie net na taaldiversiteit (verskillende inheemse tale) nie, maar na multikulturalisme binne die Afrikaanse taalgemeenskap, m.a.w. die onderskeie Afrikaanssprekende ekonomiese klasse (etnisiteit). Hoewel Rousseau se taalgebruik die multikulturele binne die Afrikaanse taalgemeenskap beklemtoon, is dié vertaling, nes die meeste kinder- en jeugliteratuurvertalings wat tydens die apartheidsregime die lig gesien het, gemik op die Middelklasafrikaner. Laasgenoemde blyk byvoorbeeld uit Rousseau se gebruik van kulturele aanpassing om die verwysings na ‘sokker’ met ‘rugby’ te vervang (sien vb. 348); rugby is gewild onder die wit bevolkingsgroepe teenoor sokker wat meer deur die swart gemeenskap aangehang word.

Figuur 45⁷³⁰

Rousseau se domestisering van vreemde produkte in
George's marvellous medicine (1981a)

Dishworth's famous dandruff cure	Van Tonder se beroemde skilferbehandeling
Flowers of turnips	Eau de pong
Golden Gloss hair shampoo	Gouegloed haarsjampoe
Nevermore ponking deodorant spray	Nimmerstink-reukweerder

Figuur 46

Voorbeelde van Britse kultuurgebonde elemente in *George's marvellous medicine* (1981a)

'POND'

"[...] We will build a Marvellous medicine factory and sell the stuff in bottles at **five pounds** a time [...]"
(Dahl, 1981a: 59)

"[...] Ons bou 'n Merkwaardige Medisyne-Fabriek en verkoop die goed teen **tien rand** die bottel [...]"
(Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 7)

'MYL'

His father was a farmer and the farm they lived on was **miles** away from anywhere, so there were never any children to play with.
(Dahl, 1981a: 1)

Sy pa is 'n boer, en die plaas waarop hulle boer is **kilometers** van enige dorp af. Daar is nooit ander kinders om mee te speel nie.
(Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 7)

'GELLING'

Mix one spoonful in **one gallon** of water and slosh it over the sheep.
(Dahl, 1981a: 34)

Meng een lepel in **vyf liter** water en skiet dit oor die skaap.
(Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 28)

⁷³⁰ *George's marvelous medicine* (1981a) is nie die enigste Dahl-tek wat fiktiewe produkname bevat nie. *Charlie and the chocolate factory* (1964) bevat byvoorbeeld 'n verskeidenheid fiktiewe lekkernye en die onderlinge vertalers het, nes Rousseau, met oorspronklike vertalings van dié produkte vorendag gekom in *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d), *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) en *Charlie et la chocolaterie* (1967). Byvoorbeeld, 'Wonka's Whipple-Scrumptious Fudgemallow Delight' is onderskeidelik vertaal as 'Wonka se knarshappige vlokkelade-heerlikheid' (Rousseau), 'Wonka se sjokofudge-smulstafie' (Geldenhuis) en 'Super-délice fondant Wonka à la Guimauve' (Gaspar) en 'Wonka's nutty crunch surprise' is vertaal as 'Wonka se smullekker neutverrassing' (Rousseau), 'Wonka se sjokoneut-sensasie' (Geldenhuis) en 'Surprise croustillante Wonka aux noisettes' (Gaspar). Willy Wonka vervaardig ook drankies wat die diegene wat dit drink 'so dronk soos matrose maak' (Geldenhuis [vert.], 2005a: 110), naamlik 'Butterscotch' en 'Buttergin' (Dahl, 1964: 137). Hoewel die dubbelsinnige betekenis van 'Butterscotch' (wat sowel na botterkaramel as Whisky verwys) outomaties in die vertalings verlore gaan, het Rousseau en Geldenhuis dié alkoholiese drankies gedomestikeer en vervang met 'Brandepijn' en 'Whiskytof' (Rousseau) en 'Wonka-Whisky' en 'Wonka-Wodka' (Geldenhuis), terwyl Gaspar dit direk in Frans vertaal het met 'whisky-caramel' en 'gin-tonic au beurre' (Gaspar). *The giraffe and the pelly and me* (1985a) bevat ook vreemde lekkernye. In teenstelling met Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se verbeeldinglose, direkte vertalings van produkname in *La potion magique de Georges Bouillon* (1982c) het Farré met kreatiewe, oorspronklike name vir die eksotiese snoeperye in dié storie vorendag gekom, soos die Australiese 'Bonboomerangs' ('Giant Wangdoodles'), 'Gobigoulettes' ('Glumptious Globgobblers') en 'Zutezuts' ('Pishlets'). Aangesien *Charlie and the great glass elevator* (1972) gedeeltelik in Willy Wonka se sjokoladefabriek afspeel, bevat dié prosimetrisse teks ook enkele verwysings na vreemde lekkernye, soos Willy Wonka se 'Wonka-Vite'. Mavis de Villiers het die spelling van die produk aangepas (Wonka-Vita i.p.v. Wonka-Vite), terwyl Kobus Geldenhuis en Marie-Raymond Farré nuwe deskriptiewe name vir dié suikerbelaaide verjongingskuur uitgedink het, naamlik 'Wonka-Jonka' (Geldenhuis) en 'Forti-Wonka' (Farré).

'PINT'

Half a pint of engine oil – to keep Grandma's engine going smoothly. (Dahl, 1981a: 26)

'n Halfliter masjienolie – om te sorg dat Ouma se enjin glad loop. (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 29)

'DUIM'

It was quite slow at first... just a very gradual inching upwards... up, up, up... **inch by inch**... getting taller and taller... about an **inch** every few seconds... and in the beginning George didn't notice it. (Dahl, 1981a: 36)

Eers stadig... baie stadig, **sentimeter vir sentimeter**... al hoër en hoër... 'n **sentimeter** elke paar sekondes... en in die begin merk Marius dit nie eens op nie. (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 38)

'VOET'

But when she had passed the **five foot six** mark and was going on upwards towards being **six feet** tall, George gave a jump and shouted, "Hey, Grandma! You're *growing*! You're *going up*! [...]" (Dahl, 1981a: 36)

Maar toe sy by **anderhalf meter** verbytrek, goed op pad na 'n hoogte van **twee meter**, roep hy uit: "Haai, Ouma! Ouma groei! Ouma gaan boontoe! [...]" (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 38)

Vreemd genoeg het Rousseau besluit om die bekende bordspeletjie 'Slangetjies-en-leertjies' (Dahl, 1981a: 2) met 'dambord' te vervang (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 8), hoewel dié speletjie ook in Suid-Afrika gespeel word, maar hy het nie die ouma se gunstelingdrankie (jenewer), wat besonder gewild is in Brittanje, gedomestikeer en met iets meer kultuurgebonde soos brandewyn of witblits vervang nie (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 25)⁷³¹. Rousseau het ook nie met 'n nuwe naam vir Waxwell-vloerpolitoer vorendag gekom nie (Dahl, 1981a: 19 en Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 24), met die gevolg dat die woordspel in die doelteks verlore gaan en dié produk nie dieselfde komiese reaksie by jong Afrikaanssprekende doeltekslesers sal uitlok nie. Ongelukkig kon Rousseau ook nie daarin slaag om die woordspel "*horses with hoarse throats*" en "*hoarse-throated-horse*" (Dahl, 1981a: 23-24) in die doelteks te behou nie⁷³²; Rousseau se vertaling "*perde met hees kele*" en "*die aangetasde perd*" (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 26) bewerkstellig nie dieselfde komiese effek as die bronteks nie. Die vertaler kon egter daarin slaag om die woordspel in die beskrywing van die varkpille se nuwe-effekte "*[...] more than that will make the pig rock and roll*" (Dahl, 1981a: 24) in die doelteks oor te dra: "*[...] meer as dit sal die vark laat ruk en rol*" (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 28). Dieselfde geld vir Rousseau se vertaling van die

⁷³¹ Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het die Franse naam ('jeu de l'oie') vir die bordspeletjie 'Slangetjies-en-leertjies' gebruik (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 9) en die verwysing na jenewer in die Franse doelteks *La potion magique de Georges Bouillon* (1982c) oorgedra (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 33).

⁷³² Farré het geen poging aangewend om die woordspel in *George's marvelous medicine* (1981a) in die Franse doelteks oor te dra nie; 'Waxwell floor polish' is eenvoudig vertaal as 'encaustique parquet' ('vloerpolitoer'), die suigtablette vir hees perde ("*horses with hoarse throats*") is vervang met "*remède de cheval contre les langues blanches*" ('remedie vir perde met wit tonge') en die verwysing na 'ruk en rol' is summier weggelaat: "*Attention! ne jamais dépasser cette dose, sinon le cochon sautera au plafond!*" (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 30, 36 & 38 en Dahl, 1981a: 19, 23-24 & 28). Farré het wel 'n oorspronklike vertaling vir die fiktiewe hoendersiekte ('Cockerelitis') uitgedink, naamlik 'Posologie' (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 36 en Dahl, 1981a: 23).

fiktiewe hoendersiekte ('Cockerelitis') wat in die bronteks met 'Hanitus' vervang is (Dahl, 1981a: 23 en Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 26).

Op die oog af het Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré), wat verantwoordelik was vir die Franse vertaling *La potion magique de Georges Bouillon* (1982c), dieselfde strategie as Rousseau toegepas. Met uitsondering van Alma, wat dieselfde gebly het in die Franse doeltteks, het Farré al die kultuurgebonde name óf met Franse ekwivalente (bv. Georges i.p.v. George en Marie i.p.v. Mary) óf met nuwe Franse name vervang (bv. Vive-le-vent ('Jingle Bells') i.p.v. Jack Frost en Bouillon ('sop') i.p.v. Kranky). Die Franse vertaling van die gesin se van is besonder interessant. Die oorspronklike van (Kranky) klink soos die Engelse woord 'cranky' ('eksentriek' / 'nukkerig' / 'sieklik') en verwys na die knorrige, siek ouma, terwyl Bouillon ('sop') eerder na George se towerbrousel verwys: *"The shift in the translation places more attention on the potion itself than the reason it is created in the first place: to cure Grandma's foul habits"* (Rothbart, 2009: 66). Farré het ook al die verwysings na Britse maatname óf gedomestikeer óf weggelaat (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 8, 37, 39, 52-53 en 84) en het, nes Rousseau (vergelyk figuur 46), met nuwe name vorendag gekom vir die vreemde produkte wat George in die medisynemengsel gooi. Farré se vertalings van die vreemde produkte is egter nie juis kreatief nie en berus hoofsaaklik op deskriptiewe en/of direkte vertalings, soos 'shampooing cheveux gras' ('sjampoe vir olierige hare') i.p.v. 'Golden Gloss hair shampoo' (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 28 en Dahl, 1981a: 16), 'déodorant corporel' ('lyf-reukweerder') i.p.v. 'Nevermore ponking deodorant' (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 29 en Dahl, 1981a: 18) en 'Fleur de navet' ('Raap-blomme') i.p.v. 'Flowers of turnips' (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 30 en Dahl, 1981a: 18).

Hoewel Marie Saint-Dizier en Raymond Farré die doeltteks gemanipuleer het om dit toegankliker te maak vir Franssprekende kinders, beteken dit nie dat die Franse vertaling, soos Rousseau se teks, in die doelkultuur afspeel nie. Inteendeel, die Franse vertalers het seker gemaak dat jong doelttekslesers onmiddellik sal besef dat die storie in Engeland afspeel, aangesien die seuntjie sy ouma as 'Grandma' aanspreek; m.a.w. die vertalers het nie dié aanspreekvorm met 'n Franse ekwivalent (bv. 'Grand-mère' of 'Grand-maman') in die prosateksvertaling vervang nie. Die vertalers was egter nie konsekwent met die gebruik van die Engelse aanspreekvorm nie omdat sowel die Engelse as Franse aanspreekvorme ('Grandma', 'Grand-mère' en 'Grand-maman') in die twee versvertalings gebruik word. Farré het waarskynlik die Franse aanspreekvorme gebruik omdat dit hulle keuse van rymwoorde uitgebrei het; in die Franse vertaling van die versfragment "So give me a bug" word die aanspreekvorme 'Grandma' en 'Grand-maman' (vb. 259) as rymwoorde ingespan en in

“Fiery broth and witch’s brew” word die Franse aanspreekvorm ‘Grand-mère’ gebruik om binnerym en eindrym te bewerkstellig (vb. 260):

Voorbeeld 259

So give me a bug and a jumping flea,
Give me two snails and lizards three,
And a slimy squiggler from the sea,
And the poisonous sting of a bumblebee,
And the juice from the fruit of the ju-jube tree,
And the powdered bone of a wombat’s knee.
And one hundred other things as well
Each with a rather nasty smell.
I’ll stir them up, I’ll boil them long,
A mixture tough, a mixture strong.
And then, heigh-ho, and down it goes,
A nice big spoonful (hold your nose)
Just gulp it down and have no fear.
“How do you like it, **Granny dear?**”
Will she go pop? Will she explode?
Will she go flying down the road?
Will she go poof and a puff of smoke?
Start fizzing like a can of Coke?
Who knows? Not I. Let’s wait and see.
(I’m glad it’s neither you nor me.)
Oh **Grandma**, if you only knew
What I have got in store for you!
(Dahl, 1981a: 13)

Une puce, un pou, une punaise de bois,
Deux gros escargots et trois lézards gras,
Un serpent de mer tortillant gluant,
De jujubier le jus de fruit,
La poudre d’os d’un marsupilami,
Et puis mille et un autres produits.
Sentez-vous? Vraiment répugnant.
Je remue, fais bouillir longtemps.
Belle mixture, en vérité!
C’est prêt!
Bouchez-vous le nez!
Et une cuillère pour **Grandma**
Allons, avale-moi ça!
C’est bon, n’est-ce pas?
Va-t-elle éclater? Exploder?
S’envoler par-dessus les toits?
S’évanouir dans la fumée?
Pétiller comme du Coca?
Qui sait? En tout cas, pas moi!
Ma chère, chère **Grand-maman**,
Si tu savais ce qui t’attend...
(Dahl, Farré [vert.], 1982c: 23-24)

Voorbeeld 260

Fiery broth and witch’s brew
Foamy froth and riches blue
Fume and spume and spoondrift spray
Fizzles swizzle shout hooray
Watch it sloshing, swashing, splashing
Hear it hissing, squishing, spissing
Grandma better start to pray.
(Dahl, 1980a: 28)

Hourra! Cornes à la sorcière,
Vive la chaudière!
Hourra! Cornes à la potion,
Vive le chaudron!
Pétille, clapote, barbouille,
Siffle, crachote, gargouille!
Fais tes prières, **Grand-mère**!
(Dahl, Farré [vert.], 1982c: 42)

Wanneer die bogenoemde versfragmente, wat hoofsaaklik gebruik word om spanning op te bou en atmosfeer te skep, met mekaar vergelyk word, val dit op dat die Franse vertalers tog besonder kreatief te werk gegaan het om versvertalings te skep wat nie afsteek by Dahl se oorspronklike verse nie. Byvoorbeeld, hoewel die werkwoorde in die Franse vertaling nie onomatopeïese nuutskeppinge is nie, is dit net so klankryk soos die Dahleske werkwoorde wat in die oorspronklike versfragmente verskyn. Hoewel Marie Saint-Dizier en Raymond Farré nie vorendag gekom het met 'n kreatiewe naam vir die fiktiewe 'squiggler' nie en dit net as 'serpent de mer' ('seeslang') vertaal het, het hulle die verwysing na die buidelmuis se fyngemaalde bene vervang met marsupilami⁷³³, 'n fiktiewe, eksotiese dier uit 'n Belgiese strokiesprent-reeks. Leon Rousseau se vertalings van dié versfragmente is ook besonder klankryk en vermaaklik en weerspieël die vertaler se inisiële vertaalstrategie. Met ander woorde, die vertaler het domestisering gebruik om versvertalings te skep wat soos outentieke tekste klink. Rousseau, wat in sowel die prosateksvertaling as versvertalings na George se ouma as 'Ouma' of 'die ou vrou' verwys, se eerste versvertaling bevat Suid-Afrikaanse kultuurgebonde verwysings, o.a. 'moetie-pap', 'taaibos' en 'koorsbome' (vb. 261), terwyl die tweede versfragment onomatopeïese nuutskeppinge bevat wat op Dahl se oorspronklike woordeskat gebaseer is, o.a. 'sputterskuim' (vb. 262):

Voorbeeld 261

Gee my 'n vlooi en 'n luis of drie,
 'n by se gif en 'n tor se knie,
 vlermuisgebeentes en koorsboomsap,
 toorgoed en doepa en moetie-pap,
 slakke en sliere en slymige wiere,
 goed wat woeker en goed wat rank,
 al's met 'n taamlike wrede klank.
 Ek sal hul roer, ek sal hul kook,
 ek sal my taaibosvuurtjie stook.
 My sop sal prut, my pot sal sing;
 dan sal ek dit na Ouma bring.
 'n Hele lepel vol, ou vrou
 (ons hoop maar net jou keelgat hou).
 Sluk alles weg.
 So-ja, dis reg.
 Jy weet die beste dop smaak sleg.
 Daar gaan dit af. O wee, en nou?
 Gaan sy ontplof of gaan sy hou?
 Gaan sy bruis soos sodawater⁷³⁴?
 Gaan die goed haar maag kalfater?
 Dalk kom daar uit haar ore rook,
 of sal soos 'n ketel kook?
 Ag, Ouma, kon jy raai of gis
 wat ek om elfuur op gaan dis?
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 17-18)

⁷³³ André Franquin se marsupilami het oorspronklik tussen 1952 en 1968 in die strokiesprent-reeks *Spirou et Fantasio* verskyn, maar dié geel gedroegde met swart spikkels wat soos 'n lemur met 'n baie lang stert lyk, het weer in die tagtigerjare in Michel Regnier (Greg) en Yann Leppennetier se strokiesprent-reeks *Marsupilami* verskyn en veral gewild geword as gevolg van die verskeie animasieprogramme en rekenaarspeletjies wat op sy avonture gebaseer is (1992⁺).

⁷³⁴ Rousseau het ook besluit om 'Coke' met 'sodawater' te vervang sodat hy dié vier-lettergrepe woord as rymwoord kon inspan (vergelyk vb. 259).

Voorbeeld 262

Vurekuur en heksebrousel,
 sputterskuim en silwer blousel,
 slang se sis en draak se bloei,
 gorrel, borrel lepelsproei.
 Kyk hoe pluim dit skuimend op,
 seker is dit towersop.
 En die drank is goed gebrou.
 Ouma, ons is reg vir jou.
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 31)

Rousseau het ook gebruik gemaak van domestikering as oorkoepelende vertaalstrategie in sy Afrikaanse vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964), getiteld *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d). Die meeste (let wel nie alle nie⁷³⁵) karakters se name is óf met Afrikaanse name vervang, foneties vertaal óf direk in Afrikaans vertaal (sien bylae 4.4). Byvoorbeeld, Miss Bigelow het in Petronella Louw verander (vergelyk vb. 277), die Oompaloompas is foneties vertaal as Oempa-Loempas en die Bucket-gesin het in die Emmer-gesin verander. Rousseau het ook Violet Beauregarde se voornaam foneties aangepas (Violetta), maar het besluit om dié rykmanskind se Franse van te behou omdat dit iets omtrent die pretensieuse karakter onthul. Rousseau het ook, nes Dahl, die kougomkouende kind se van as rymwoord ingespan in sy vertaling van die versfragment “Dear friends, we surely all agree”: “[...] *Daarom voel ons so beswaard / oor Violetta Beauregarde*” (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 66)⁷³⁶. Violet Beauregarde is egter nie die enigste naam wat in sowel die prosateks as die versfragmente in *Charlie and the chocolate factory* (1964) verskyn en as rymwoord ingespan word nie. In die versfragment “Veruca Salt, the little brute” verskyn die gierige dogtertjie se naam vier keer, hoewel dit net een keer gebruik word om eindrym te bewerkstellig (vb. 263); in “Augustus Gloop” word die vraatsugtige vaatjie se naam in die eerste versreël as rymwoord gebruik (vb. 264); en in “The most important thing we’ve learned” word Mike Teavee se naam een keer as rymwoord ingespan (vb. 265).

Aangesien Rousseau die drie karakters se name foneties aangepas het en/of met nuwe name vervang het (vergelyk bylae 4.4), kon hy ook daarin slaag om die name as rymwoorde in te span, al stem die versreëls waarin hy die eiename as rymwoorde gebruik het nie altyd ooreen met dié van die oorspronklike vers nie. Byvoorbeeld, in die versfragment oor Veruca Salt word die veeleisende snuiter se naam reeds in die eerste versreël gebruik om eindrym

⁷³⁵ Rousseau se besluit om sekere name onveranderd in die doeltteks oor te dra, berus waarskynlik op die feit dat die name óf nie te ‘vreemd’ (m.a.w. té Engels) is nie, o.a. Cornelia Prinzmetel, óf iets omtrent die karakters se herkoms onthul, o.a. Charlotte Russe (’n Russiese vrou) en Professor Foulbody (’n beroemde Engelse uitvinder).

⁷³⁶ Kobus Geldenhuys, wat die hoofkarakters se name direk in sy Afrikaanse *Charlie*-vertaling oorgedra het, het besluit om eerder die versfragment te manipuleer sodat die meisie se van nie aan die einde van die versreël verskyn nie: “*Daarom probeer ons met alles wat ons het / Om juffrou Violet Beauregarde te red*” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 103). Élisabeth Gaspar kon makliker eindrym bewerkstellig omdat die portmanteau-woord ‘Beauregarde’ eintlik ’n samesmelting van twee Franse woorde is, naamlik ‘beau’ (‘beeldskoon’) en ‘regard’ (‘kyk’): “*C’est pour cela que, sans retard, / Faut empêcher Miss Beauregarde*” (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 142).

te bewerkstellig en nie in die 37ste versreël nie (sien vb. 263)⁷³⁷. Rousseau se gebruik van die woord 'Oeka' in die versfragment oor Veruca Salt dien 'n dubbeldoel. Wanneer kinders hulle maats koggel gebruik hulle 'speelgrondpoësie' (Thomas, 2007: 41) en dink hulle tergympies uit waarin niksseggende rymwoorde aan die persoon se naam gelas word (bv. 'Marietjie Meraai' en 'Jantjie Pantjie'); Rousseau se gebruik van dié strategie onthul iets omtrent die Oempa-Loempas se spottende geaardheid en wys presies hóé min dit die klein kalante skeel dat die stoute kinders verongeluk. Dié strategie word ook gereeld in kinderverse (veral volksversies) gebruik om ritmiese, rymende tekste te skep (bv. "Anna Panna koek en tert") en het Rousseau in staat gestel om 'n assonerende, metriese versvertaling te produseer:

Voorbeeld 263

Veruca Salt, the little brute,
has just gone down the rubbish chute
[...]
But now, my dears, we think you might
Be wondering – is it really right
That every single bit of blame
And all the scolding and the shame
Should fall upon **Veruca Salt**?
Is she the only one at fault?
[...]
(Dahl, 1964: 147 en 148)

Veruca-Oeka Zoutendyk
is afgegooi in die vullispyp
[...]
Is dit alleen **Veruca** wat gefaal het –
haar skuld alleen dat sy so verdwaal het?
[...]
(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 74)

Voorbeeld 264

Augustus Gloop! Augusts Gloop!
The great big greedy nincompoop!
[...]
(Dahl, 1964: 104)

Julius Ghlop! Julius Ghlop
swem in die sjokoladesop
[...]
(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 51)

Voorbeeld 265

[...]
P.S. Regarding **Mike Teavee**,
We very much regret that we
Shall simply have to wait and see
If we can get him back his height.
But if we can't – it serves his right.
(Dahl, 1964: 174)

[...]
Nou keer ons terug na **Mike Teevee**.
Kan ons hom weer sy lengte gee?
Ons weet nog nie – ons kan probeer.
So nie, het hy 'n les geleer.
(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 89)

Aangesien Rousseau daarna gestreef het om 'n doelteks te produseer wat as 'n selfstandige teks in die Afrikaanse sisteem kan funksioneer en nie soos 'n vertaling lees nie, het hy ook al die verwysings na Britse mate en geldeenhede gedomestikeer en met Afrikaanse ekwivalente vervang (vb. 266 – vb. 268):

⁷³⁷ Hoewel die drie karakters se name ook in Geldenhuys se versvertalings verskyn, het die vertaler, wat die drie karakters se eiename direk uit die bron- in die doelteks oorgedra het, nie een keer die eiename as rymwoorde ingespan nie. Gaspar het ook die Engelse eiename in haar Franse vertaling oorgedra, maar het in al drie versfragmente die eiename as rymwoorde ingespan. Byvoorbeeld, 'Augustus Gloop' rym met 'soupe', 'Veruca' met 'voilà' en 'Mike Teavee' met 'sauver' (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 113, 162 en 191).

Voorbeeld 266

By evening, it lay **four feet deep** around the tiny house, and Mr. Bucket had to dig a path from the front door to the road. (Dahl, 1964: 55)

Teen die aand lê die sneeu **meer as 'n meter diep** om die huisie en meneer Emmer moet 'n paadjie van die voordeur na die straat oopskoffel. (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 26)

Voorbeeld 267

"[...] And just look at my pipes! They suck up the chocolate and carry it away to all the other rooms in the factory where it is needed! **Thousands of gallons** an hour, my dear children! **Thousands and thousands of gallons!**" (Dahl, 1964: 89)

"[...] En kyk net my pype. Hulle suig die sjokolade op en bring dit na al die ander kamers in die fabriek waar dit nodig is. **Tienduisende liters** per uur, my lieve kinders, **tienduisende en tienduisende én tienduisende liters.**" (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 42)

Voorbeeld 268

Charlie stepped off the kerb and bent down to examine it. Part of it was buried under the snow, but he saw at once what it was. *It was a **fifty-pence piece!*** (Dahl, 1964: 59)

Kalie steek vas en buk af om die voorwerp te ondersoek. Dit is gedeeltelik onder die sneeu begrawe, maar hy sien dadelik wat dit is. Dit is 'n **rand-munt**. (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 28)

Buiten die relatief vanselfsprekende aanpassings wat die vertaler gemaak het om *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) te lokaliseer en te verafrikaans⁷³⁸, het Rousseau ook 'n drastiese inhoudsverandering in die prosateks gemaak; Violet Beauregarde is vreeslik in haar noppies met Willy Wonka se nuutste kougom, wat geskep is om maaltye te vervang. In die bronteks bestaan dié taai 'driegang-maaltyd' uit kougom wat soos tamatiesop, braaiboud en bloubessietert smaak. Rousseau het egter die nagereg verander; in sy vertaling proe die nagereg-kougom nie soos bloubessietert nie, maar soos appeltert en verander die kougomkouende kind nie in 'n bloubessie nie, maar in 'n appel (vb. 269). Hoewel bloubessies deesdae vrylik beskikbaar is in supermarkte, is dit onwaarskynlik dat kinders dié duur bessies in die tagtigerjare sou ken en is bloubessietert steeds nie 'n alledaagse

⁷³⁸ Hoewel Rousseau hoofsaaklik van domestikering gebruik gemaak het, het hy in enkele gevalle opsetlik die teenoorgestelde vertaalstrategie gebruik. Vergelyk byvoorbeeld sy vertaling van die versfragment "Veruca Salt, the little brute". Wanneer Veruca by die vullispyp afgly, kom sy in aanraking met onaangename oorskietkos, o.a. die kop van 'n heilbot, vrot varkvet, 'n taai steak, oesterbredie en lewerwors. Rousseau het die verwysing na 'heilbot' vervang met 'snoek' en net verwys na 'suur bredie' i.p.v. 'oesterbredie' omdat dié kossoorte volksvreemd is, maar het ook 'n 'vreemde' voedselsoort en interlinguistiese verwysing tot sy versvertaling gevoeg, naamlik 'n 'Duitse pekel-ui' wat sê 'Guter Himmel'. Dié besluit is nie gebaseer op die vertaler se strewe om jong Afrikaanssprekende doeltlesers aan die vreemde bloot te stel nie, maar eerder op Rousseau se poging om eindrym te bewerkstellig deur 'n woord te vind wat rym met 'skimmel': "[...] *Daar's stukke knoffel en 'n brood vol skimmel. / 'n Duitse pekel-ui sê 'Guter Himmel!'*" (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 74). Geldenhuys en Gaspar het ook van die oorskietkos verander (vergelyk vb. 273); Geldenhuys het eenvoudige, grillerige goed opgenoem, soos 'n dooie kuiken, 'n viskop, 'n rou stuk spek en 'n broodkorsie (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 118), terwyl Gaspar die verwysing na lewerwors vervang het met '*un bout de saucisson tout noir*' (die punt van 'n worsie wat heeltemal swart is') en 'n Franse kulturgebonde element tot haar vertaling gevoeg het, naamlik 'camembert' (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 161). In Gaspar se vertaling van die versfragment "Augustus Gloop, Augustus Gloop" verander die vet vraatjie ook nie in 'n fudge-blokkie nie, maar in 'n stuk nougat ('nougatine'). Gaspar se gebruik van domestikering dien 'n dubbeldoel omdat fudge nie 'n algemene Franse gebak is nie en dit moeilik as rymwoord ingespan sou kon word. Daarenteen kon die vertaler maklik eindrym bewerkstellig met die woord 'nougatine': "[...] *Une fois passé dans la machine / À fabriquer la nougatine [...] Car qui pourrait faire grise-mine / À un morceau de nougatine?*" (Dahl, Gaspar, 1967: 113 en 114).

verskynsel in die Suid-Afrikaanse cuisine nie. Daarenteen is appeltert, nes koeksisters en melkert, volksbesit. Rousseau kon dié verandering aanbring, aangesien Faith Jacques⁷³⁹ se swart-en-wit illustrasies wat in dié vertaling verskyn Violet net as 'n koeëlronde karakter uitbeeld (vb. 269)⁷⁴⁰, maar het ongelukkig geen poging aangewend om die woordspel en die verband tussen die karakter se naam (Violet) en die kleur waarin sy verander (bloupers) in sy vertaling te reproduseer nie⁷⁴¹. Inteendeel, die verwysing na Violet wat viooltjie-blou raak, is summier weggelaat:

Voorbeeld 269

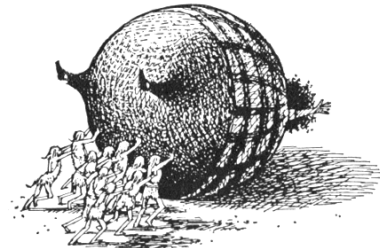
"Blueberry pie and cream!" shouted Violet. "Here it comes! Oh my, it's perfect! It's beautiful! It's... it's... it's exactly as though I'm swallowing it! It's as though I'm chewing and swallowing great big spoonfuls of the most marvellous blueberry pie in die world!" [...]
 "Mercy! Save us!" yelled Mrs. Beauregarde. **"The girl's going blue and purple all over! Even her hair is changing colour! Violet, you're turning violet, Violet! What is happening to you?"** [...]
 Everybody was staring at Violet. And what a terrible, peculiar sight she was! Her face and hands and neck, in fact the skin all over her body, as well as her great big mop of curly hair, had turned a brilliant, purplish-blue, the colour of blueberry juice!
 (Dahl, 1964: 123-124)



"Violet Beauregarde I"

Illustrasie deur Faith Jacques

"Appeltert en room," sê Violetta. "Hier kom dit. Liewe land, dis volmaak. Dis heerlik... dis... dis presies asof ek dit insluk. Asof ek groot lepels vol van die wonderlikste appeltert in die wêreld kou en insluk." [...]
 "Hemel, help ons," skree mevrou Beauregarde. **"Die meisiekind word oral rooi. Selfs haar hare verander van kleur."** [...]
 Almal staar Violetta aan. Sy lyk vreeslik. Haar gesig en hande en bene en nek, trouens haar hele lyf, asook haar groot bos krullerige hare, is helderrooi, soos 'n ryp appel.
 (Dahl, Rousseau [vert.], 198d1: 62-63)



"Violet Beauregarde II"

Illustrasie deur Faith Jacques

⁷³⁹ Joseph Schindelman was verantwoordelik vir die oorspronklike illustrasies in sowel *Charlie and the chocolate factory* (1964) as *Charlie and the great glass elevator* (1972). Schindelman se uitbeelding van die Oempa-Loempas as swart, kanibaalagtige karakters in *Charlie and the chocolate factory* (1964) het egter hewige kritiek uitgelok en Faith Jacques is in die sewentigerjare genader om nuwe illustrasies te skep. Hoewel Quentin Blake se naam sedert die verskyning van *The enormous crocodile* (1978a) aan Dahl se werk gekoppel word, was verskeie illustreerders verantwoordelik vir die visuele tekste in die Dahl-boeke wat voor 1978 verskyn het (Sharp, 2006: 520). Die meeste tekste wat voor 1978 verskyn het, is mettertyd hersien en Blake is verantwoordelik vir die illustrasies wat in die nuwe uitgawes verskyn. Die enigste Dahl-boek wat nooit deur Quentin Blake geïllustreer is nie, is *The Minpins* (1991a); Patrick Benson was verantwoordelik vir die illustrasies in dié boek, wat ook as 'n prentebok bemark word.

⁷⁴⁰ Hoewel Quentin Blake se illustrasies, wat in die nuwe uitgawes van *Charlie and the chocolate factory* (1964) verskyn, minder realisties as dié van Faith Jacques, stem sy uitbeelding van die toneel waarin Violet Beauregarde in 'n bloubessie verander, ooreen met dié van Jacques; Violet word ook in Blake se illustrasies uitgebeeld as 'n opgeblaasde, koeëlronde figuur wat uit die pad gerol word deur die Oempa-Loempas. Interessant genoeg bevat die eerste uitgawe van Kobus Geldenhuys se vertaling *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) geen illustrasies nie; die nuutste uitgawes van Geldenhuys se *Charlie*-vertaling bevat egter, nes sy ander Dahl-vertalings (*Charlie en die groot glashyser*, 2006a en *Matilda*, 2006b) illustrasies deur Quentin Blake.

⁷⁴¹ Hoewel Kobus Geldenhuys se vertaling nie heeltemal dieselfde impak as die bronteks het nie, kon die vertaler tog daarin slaag om 'n verband te skep tussen die karakter (Violet in Geldenhuys se vertaling) en die bloupers kleur, deur die byvoeglike naamwoord 'viooltjie-blou' te gebruik: "[...] **Violet, jy word viooltjie-blou**" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 99). Élisabeth Gaspar (1967) het ook daarin geslaag om die woordspel in haar vertaling te reproduseer, aangesien die karakter se naam (Violette in Gaspar se vertaling) en die vroulike vorm van die byvoeglike naamwoord 'pers' (violette) identies is: "[...] **Violette! Te voilà violette!**" (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 137). Die direkte oordrag van eiename in Gaspar se vertaling is egter nie altyd só suksesvol nie. Franssprekende doeltekslesers wat nie Engels magtig is nie, sal byvoorbeeld nie outomaties snap dat Mike **Teavee** se van na 'n televisie (TV) verwys nie; die Franse abbreviasie vir 'télévision' is 'télé'.

Hoewel dit te verstane is dat Rousseau die verwysing na bloubessietert wou vervang met 'n tradisionele Afrikaanse nagereg wat jong doelttekslesers ken en geniet, is dit vreemd dat die vertaler die teenoorgestelde strategie toegepas het met die verwysing na die Lone Ranger. Mike Teavee, wat hom verbeel dat hy, nes die rampokkers in die rolprente waarna hy so graag kyk, 'n regte aksieheld is, loop rond met 'n spul speelgoedpistole en 'n baadjie waarop 'n prent van die Lone Ranger verskyn. Hoewel die Lone Ranger bekend is in die Afrikaanse doelsisteem en ook in Kobus Geldenhuys se nuwe vertaling verskyn, het Rousseau die legendariese figuur in die oorspronklike Afrikaanse vertaling met 'n ander Wilde Weste-karakter vervang, naamlik Shane (vb. 270), wat óf verwys na die hoofkarakter in Jack Schaefer se Wilde Weste-boek *Shane* (1949)⁷⁴² óf na die televisiereeks wat in die tagtigerjare in Suid-Afrika gebeeldsind is. Dié verwysing kan doelttekslesers onnodig verwar omdat Shane nie naastenby so gewild en/of bekend is soos die legendariese Lone Ranger nie. Die gebruik van Shane verbind die doeltteks ook tot 'n baie spesifieke tydperk, veral indien die vertaler die televisiereeks in gedagte gehad het. Aangesien die cowboy-karakter nooit in Faith Jacques se illustrasies uitgebeeld word nie, kon Rousseau eerder, soos Élisabeth Gaspar in die Franse vertaling⁷⁴³, net noem dat daar 'n prent van 'n cowboy op Mike se baadjie is:

Voorbeeld 270



“Mike Teavee”

Illustrasie deur Faith Jacques

“Who’s the kid with a picture of **The Lone Ranger** stenciled on his windcheater?”

“That’s Mike Teavee! He’s the television fiend!” (Dahl, 1964: 77-78)

“Wie’s die knaap met ’n prentjie van **Shane** op sy baadjie?”

“Dis Mike Teevee. Hy’s die een wat mal is oor televisie.”
(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 36)

“Wie’s die kind met die prent van die **Lone Ranger** op sy baadjie?”

“Dis Mike Teevee! Hy’s mos TV-verskrik!”
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 60)

“Et qui est le gosse qui a **la tête d’un cow-boy** peint sur son blouson?”

“C’est Mike Teavee! Le maniaque de la télévision!”
(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 82)

Gaspar het ook die verwysings na ‘voet’ en ‘gelling’ met maateenhede vervang wat in die doelkultuur gebruik word, naamlik ‘meter’, ‘kilometer’ en ‘liter’ (vb. 271 en vb. 272):

Voorbeeld 271

By evening, it lay four **feet** deep around the tiny house, and Mr. Bucket had to dig a path from the front door to the road. (Dahl, 1964: 55)

⁷⁴² Die Afrikaanse vertaling van *Shane* (1965) het deel uitgemaak van die Libri-reeks van klassieke jeuglektuur (Van Schaik-uitgewers), wat daarna gestreef het om die Afrikaanse jeug met vertalings van goeie, gewilde en gekanoniseerde jeugliteratuur te voorsien.

⁷⁴³ Die beeld van die Lone Ranger is ook nie sigbaar in Blake se illustrasies, wat in die Franse doeltteks verskyn, nie.

Le soir, une couche d'un **mètre** couvrait les alentours de la petite maison et Mr. Bucket dut dégager un passage de la porte jusqu'à la route.
(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 59)

Voorbeeld 272

"[...] And just look at my pipes! They suck up the chocolate and carry it away to all the other rooms in the factory where it is needed! Thousands of **gallons** an hour, my dear children! Thousands and thousands of **gallons!**"
(Dahl, 1964: 89)

"[...] Et regardez mes tuyaux. Ils pompent le chocolat et le conduisent dans toutes les autres salles de l'usine! De milliers et des milliers de **litres!**"
(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 94)

"Veruca Salt, the little brute" is die enigste versfragment in *Charlie and the chocolate factory* (1964) wat 'n kulturgebonde maatnaam bevat ('myl') en interessant genoeg, is Gaspar die enigste vertaler wat dié verwysing gedomestikeer het, hoewel dit nie in dieselfde versreël as die oorspronklike maatnaam verskyn nie. Rousseau het die verwysing na die aaklige kosoorblyfsels wat mens "n myl ver kan ruik" summier weggelaat, terwyl Geldenhuys dit omskryf het sodat dieselfde betekenis in sy versvertalings bewerkstellig word, sonder dat 'n spesifieke maatnaam genoem word:

Voorbeeld 273

[...] A bacon rind, some rancid lard,
A loaf of bread gone stale and hard,
A steak that nobody could chew,
An oyster from an oyster stew,
Some liverwurst so old and grey
One smelled it from **a mile** away,
A rotten nut, a reeky pear;
A thing the cat left on the stair,
And lots of other things as well,
Each with a rather horrid smell [...]
(Dahl, 1964: 147-148)

[...] Des os rognés, du lard moisi,
De vieux croûtons de pain rassis,
Un steak dont on n'a pas voulu,
Un camembert tout vermoulu,
Une coquille d'huître triste à voir,
Un bout de saucisson tout noir,
Des noix pourries à chaque pas,
De la sciure au pipi de chat,
Tout ça galope et s'enchevêtre,
Empestant à **trois kilomètres** [...]
(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 161-162)

[...] Een vlak na onder kom sy in 'n hekspens
waar alles goor is, galsterig of rens.
Daar's 'n stukkie knoffel en 'n brood vol skimmel.
'n Duitse pekel-ui sê: 'Guter Himmel!'
Die dampe van ou kool en lewerwors
stuit elke nuweling verskriklik teen die bors [...]
(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 74)

[...] 'n Rou stukkie spel, 'n stukkende rek,
'n Flentertjie wors, 'n brood se kors,
Goed wat jou laat grill,
Goed wat jou laat ril.
Stinkes wat jy van hoe ver kan ruik,
Lelikes wat jou weg wil laat duik.
'n Vrot okkerneut, 'n pap peer
Wat maak dat sy haar naarmoen moet keer [...]
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 118-119)

Gaspar se besluit om sekere kulturgebonde elemente te domestikeer, impliseer egter nie dat sy daarna gestreef het om 'n vertaling te skep wat in die Franse doelkultuur afspeel nie. Inteendeel, haar besluit om nie net die meeste eiename nie (vergelyk bylae 4.4) nie⁷⁴⁴, maar ook die aanspreekvorme ('Mr.', 'Mrs.' en 'Miss') en Britse geldeenhede (vb. 274 en vb. 275) direk uit die bron- in die doeltteks oor te dra, dui duidelik daarop dat doeltteks veronderstel is om in Engeland af te speel:

⁷⁴⁴ Gaspar het by tye aksente op sekere name geplaas sodat dit met die Franse spelreëls ooreenstem; bv. Joséphine i.p.v. Josephine en Pondichéry i.p.v. Pondicherry. Die spelling van George is ook aangepas om ooreen te stem met die tradisionele Franse spelling Georges (vergelyk bylae 4.4).

Voorbeeld 274

Charlie stepped off the kerb and bent down to examine it. Part of it was buried under the snow, but he saw at once what it was. *It was a fifty-pence piece!* (Dahl, 1964: 59)

Charlie fit quelque pas vers le bord du trottoir et se pencha pour examiner l'objet à moitié couvert de neige. Mais soudain, il comprit de quoi il s'agissait. *Une pièce de cinquante pence!* (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 62,64)

Voorbeeld 275

Mr. Wonka looked at the little group that stood beside him in the corridor. There were only two children left now – **Mike Teavee** and **Charlie Bucket**. And there were three grown-ups, **Mr.** and **Mrs. Teavee** and Grandpa **Joe**. (Dahl, 1964: 149)

Mr Wonka passa en revue le petit groupe. Plus que deux enfants – **Mike Teavee** et **Charlie Bucket**. Et trois adultes, **Mr** en **Mrs Teavee** et grand-papa **Joe**. (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 163)

Slegs een karakter se naam is in die Franse vertaling met 'n nuwe drie-lettergrepige naam vervang, naamlik Miss Bigelow (vb. 276). Hoewel Gaspar steeds die Engelse titel 'Miss' gebruik, het sy dié kougomkouende karakter wat in die versfragment "Dear friends, we surely all agree" verskyn, se naam verander na Miss Pipenoire om eindrym te bewerkstellig:

Voorbeeld 276

[...]
Did any of you ever know
A person called **Miss Bigelow**?
The dreadful woman saw no wrong
In chewing, chewing all day long.
[...]
(Dahl, 1964: 128)

[...]
Connaissez-vous la triste histoire
De **Miss Pipenoire**?
La redoutable mijaurée
Mastiquait toute la journée.
[...]
(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 140-142)

Hoewel Kobus Geldenhuys ook die karakters se oorspronklike name in sy Afrikaanse vertaling *Charlie en die sjokoladefabryk* (2005a) behou het (vergelyk bylae 4.4), het hy, nes Gaspar, Miss Bigelow se naam met 'n nuwe naam vervang wat as rymwoord kon dien⁷⁴⁵. Terwyl Rousseau, wat hoofsaaklik domestikering gebruik het tydens die vertaling van eiename, Miss Bigelow met 'n tradisionele Afrikaanse naam (Petronella Louw) vervang het wat as rymwoord kon dien, het Geldenhuys besluit om met 'n allitererende, deskriptiewe naam vorendag te kom, naamlik mejuffrou Knaend Kou (vb. 277). Ongelukkig is Geldenhuys se vertaling nie juis oorspronklik nie omdat die woord 'kou' in twee opeenvolgende versreëls as rymwoord gebruik word. Indien Geldenhuys konsekwent was en ook in dié geval van vervreemding gebruik sou maak, sou hy maklik dié probleem kon vermy. Hy sou byvoorbeeld die oorspronklike van 'Bigelow' in sy versvertaling kon gebruik omdat dit rym met 'kou' en binnerym sou bewerkstellig met 'juffrou' en 'vrou': 'Al gehoor van juffrou Bigelow / die vrou wat dag in en uit kon kou'.

⁷⁴⁵ Slegs twee eiename is foneties vertaal, naamlik Mike **Teevee** i.p.v. Mike **Teavee** en **Oempa-Loempas** i.p.v. **Oompaloompas**. Geldenhuys was egter nie verantwoordelik vir die vertaling van dié name, wat reeds in Leon Rousseau se vertaling *Kalie Emmer en die sjokoladefabryk* (1981d) verskyn het, nie. Die enigste naam wat wél met 'n nuwe naam vervang is, is Miss Bigelow (vergelyk vb. 277).

Voorbeeld 277

[...]
 Ene **Petronella Louw**
 het die hele dag gekou
 [...]
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 65)

[...]
 Al gehoor van **juffrou Knaend Kou**,
 Die vrou wat dag in en dag uit kon kou?
 [...]
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 101)

Hoewel sowel Gaspar as Geldenhuys van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het, val dit op dat hulle graad van aanpassing nie ooreenstem nie. Gaspar het byvoorbeeld, nes Rousseau (vergelyk vb. 266 – vb. 267) die Britse maatname in haar vertaling gedomestikeer (vergelyk vb. 271 en vb. 272), terwyl Geldenhuys die verwysings na Britse maatname in sy vertaling behou het (vb. 278 en vb. 279):

Voorbeeld 278

By evening, it lay four **feet** deep around the tiny house, and Mr. Bucket had to dig a path from the front door to the road.
 (Dahl, 1964: 55)

Teen die aand lê die sneeu al vier **voet** diep om die klein huisie en meneer Bucket moet 'n voetpad van die voordeur na die straat toe oopskoffel.
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 44)

Voorbeeld 279

“[...] And just look at my pipes! They suck up the chocolate and carry it away to all the other rooms in the factory where it is needed! Thousands of **gallons** an hour, my dear children! Thousands and thousands of **gallons!**”
 (Dahl, 1964: 89)

“[...] En kyk net my pype! Hulle suig die sjokolade op en neem dit na die ander vertrekke in die fabriek waar ons dit nodig het. Duisende **gellings** 'n uur, my liewe kinders. Duisende en duisende **gellings!**”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 69)

In teenstelling met Gaspar, wat die verwysings na ‘ponde’ en ‘pennies’ in die Franse vertaling behou het, het Geldenhuys weer, nes Rousseau, die geldeenhede met ‘rand’ en ‘sent’ vervang (vb. 280). Dié besluit kan egter die geloofwaardigheid van die doeltteks benadeel, aangesien kinders reeds vroeg leer dat elke land sy eie geldeenheid het en dit nie sin maak dat die storie in Engeland afspeel, maar die Suid-Afrikaanse geldeenhede gebruik word nie. Die jong doelttekslesers se begripsvermoë word ook onderskat; as onbekende maatname soos ‘gelling’ en ‘voet’ hulle nie van die doeltteks vervreem nie, is dit onwaarskynlik dat verwysings na ‘ponde’ en ‘pennies’ té ingewikkeld is. Suid-Afrikaanse kinders wat, nes alle kinders, hulle sakgeld op soetgoed spandeer, sal sukkel om te glo dat dit moontlik is om in vandag se tyd 'n sjokoladestafie vir 5c te koop! Selfs Rousseau, wat ook van Suid-Afrikaanse geldeenhede gebruik gemaak het, was meer realisties; in Rousseau se vertaling, wat in die tagtigerjare verskyn het, tel Charlie 'n rand op en kos 'n sjokoladestafie 10c (vergelyk vb. 268 en vb. 280). Hoewel Gaspar die verwysings na Britse geldeenhede in

die doeltteks oorgedra het en Charlie in die Franse vertaling 'n vyftigpenniestuk optel (vergelyk vb. 274), blyk die vertaler se besluit om in dié geval net na 'pièce' ('muntstuk') en 'petites pièces' ('klein silwer muntstukke') te verwys, 'n beter opsie te wees. Geldenhuys kon dus eerder, soos Rousseau, die bedrag omreken en met 'n meer realistiese prys vervang⁷⁴⁶, óf hy kon, soos Gaspar, meer subtiel te werk gegaan het sodat dit nie só opvallend is dat die sjokolade spotgoedkoop is nie:

Voorbeeld 280

Charlie entered the shop and laid the damp **fifty pence piece** on the counter.
 "One Wonka's Whipple-Scrumptious Fudgemallow Delight," he said, remembering how much he had loved the one he had on his birthday. [...]
 He reached out a hand to take the change. The he paused. His eyes were staring at the **silver coins** lying there. The coins were all **five-penny pieces**. There were nine of them altogether. (Dahl, 1964: 62 & 63)

Kalie stap by die winkel in en sit die klam **munt**⁷⁴⁷ op die toonbank neer.
 "Wonka se Knarshappige Vlokkelade-Heerlikheid, een asseblief," sê hy en hy onthou hoe lekker daardie sjokolade op sy verjaardag gesmaak het. [...]
 Hy steek sy hand uit om die kleingeld te neem. Toe aarsel hy. Sy oë is net bo die toonbank en hulle is stip gerig op die **silwer munte**⁷⁴⁸ wat daar lê. Die munte is almal **tien-sente**. Daar is nege.
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 29 & 30)

Charlie loop by die winkel in en sit die klam **vyftigsentstuk** op die toonbank neer.
 "Een Wonka se Sjokofudge-Smulstafie," sê hy en onthou hoe ontsaglik lekker was die een wat hy vir sy verjaardag gekry het. [...]
 Hy steek sy hand uit om die kleingeld te vat. Skielik aarsel hy. Sy oë is net mooi regoor die bokant van die toonbank. Hy staar na die **kopermunte**⁷⁴⁹ wat daar lê. Dis almal **vyfsentstukke** en daar is altesaam nege van hulle.
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 49 & 50)

Charlie entra dans la boutique et posa **la pièce** humide sur le comptoir.
 "Un super-délice fondant Wonka à la guimauve," dit-il, en se rappelant combien il avait aimé le chocolat de son anniversaire. [...]
 Il étendit la main pour prendre sa monnaie. Puis il hésita en voyant **les petites pièces d'argent** sur le comptoir. Il y en avait neuf, toutes pareilles...
 (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 67 & 68)

Geldenhuys se sporadiese gebruik van domestikering word nie net tot die vertaling van geldeenhede beperk nie. In die versfragment oor Mike Teavee, wat veronderstel is om kinders aan te moedig om die televisie af te skakel en 'n boek oop te slaan, vertel die Oempa-Loempas van 'n tyd wat kinders nie pal in die geselskap van die 'eenoo-monster' was nie en wat hulle genot geput het uit boeke. Hulle verwys na bekende storieboekkarakters en goeie gewilde en/of gekanoniseerde literatuur, o.a. Homerus se *Odyssey*, Robert Louis Stevenson se *Treasure Island* (1883), Beatrix Potter se dierestories en Rudyard Kipling se *Just so stories* (1902). Geldenhuys het besluit om van kreatiewe

⁷⁴⁶ Rousseau het ook die bedrae wat die twee winkelklante vir Charlie in ruil vir die goue kaartjie aanbied omgerek, terwyl Geldenhuys die bedrag dieselfde gehou het en net die geldeenhede van 'pond' na 'rand' verander het. Byvoorbeeld, in Rousseau se vertaling bied die man vir Charlie honderd rand (i.p.v. vyftig pond) en 'n nuwe fiets aan in ruil vir die kaartjie, terwyl die vrou die kaartjie vir vierhonderd rand (i.p.v. twee honderd pond) wil koop (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 31). In Geldenhuys se vertaling wil die twee kansvatters die kaartjie vir onderskeidelik vyftig rand en tweehonderd rand koop (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 51-52). In Gaspar se vertaling is die omkoopgeld presies dieselfde as in die bronteks (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 70), naamlik 'cinquante livres' ('vyftig pond') en 'deux cents livres' ('tweehonderd pond').

⁷⁴⁷ Vroeër in die teks word genoem dat dit 'n rand-munt is (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 28).

⁷⁴⁸ Aangesien dié teks in die tagtigerjare verskyn het, word daar verwys na die ou silwer tiensentstukke, waarop 'n aalwyn verskyn. Die nuwe vyf- en tiensentstukke, waarop 'n aronskelk verskyn, is brons.

⁷⁴⁹ Geldenhuys moes ook die kleur van die munte verander omdat Suid-Afrikaanse vyfsentstukke brons is.

herskrywing en manipulasie gebruik te maak en dié verwysings te vervang. Enersyds wou hy tekste opnoem wat die jong Afrikaanssprekende doelttekslesers sal ken of ten minste sal herken; andersyds moes die karakters en boeke waarna hy verwys hom in staat stel om 'n rymende doelteks te produseer (vb. 281). In sy vertaling van die versfragment "The most important thing we've learned" verwys Geldenhuys na volksverhale, soos die *Jakkals en Wolf*-stories, bekende sprokies, soos *Die lelike eendjie* en *Die klein meermin*, en gewilde, gekanoniseerde Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur, soos Topsy Smith se *Trompie*-reeks (1950+) en Martie Preller se *Balkie*-boeke (2000-2005). Die tekste waarna daar in dié versvertaling verwys word, word egter nie net tot Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur beperk nie; daar word ook verwys na Afrikaanse vertalings van gewilde en/of gekanoniseerde internasionale kinder- en jeugliteratuur, o.a. Kenneth Grahame se *The wind in the willows* (1902)⁷⁵⁰, J.K. Rowling se *Harry Potter*-boeke (wat deels deur Geldenhuys in Afrikaans vertaal is), Beatrix Potter se dierestories⁷⁵¹ en Antoine de Saint-Exupéry se *Le petit prince* (1943)⁷⁵². Hoewel mens kan argumenteer dat die verwysing na plaaslike literatuur die geloofwaardigheid van die doelteks, wat in Engeland afspeel, kan benadeel, is dit nie noodwendig die geval nie, juis omdat Geldenhuys 'n punt daarvan gemaak het om nie net na Afrikaanse literatuur te verwys nie, maar ook na gewilde internasionale kinder- en jeugliteratuur. Dié strategie het Geldenhuys se keuse van tekste (en gevolglik rymwoorde) vergroot en weerspieël ook jong Afrikaanssprekende doeltekslesers se leesgewoontes, wat gewoonlik nie net tot plaaslike literatuur beperk word nie:

Voorbeeld 281

[...] Such wondrous, fine, fantastic tales
Of dragons, gypsies, queens, and whales
And treasure isles, and distant shores
Where smugglers rowed with muffled oars,
And pirates wearing purple pants,
And sailing ships and elephants,
And cannibals crouching round the pot,
Stirring away at something hot.
(It smells so good, what can it be?
Good gracious, it's Penelope.)
The younger ones had Beatrix Potter
With Mr. Tod, the dirty rotter,
And Squirrel Nutkin, Pigling Bland,
And Mrs. Tiggy-Winkle and –
Just How The Camel Got His Hump,
And How The Monkey Lost His Rump,
And Mr. Toad, and bless my soul,
There's Mr. Rat and Mr. Mole –
Oh, books, what books they used to know,

⁷⁵⁰ In Afrikaans vertaal as *Die wind in die wilgers* (1974) deur André P. Brink.

⁷⁵¹ Die eerste Beatrix Potter-vertalings deur Antoinette Elizabeth Carinus-Holzhausen (A.E. Carinus) is reeds in die dertigerjare by J.L. Van Schaik gepubliseer, o.a. *Die verhaal van die Flopsie-familie* (1936a), *Die verhaal van Bennie Blinkhaar* (1936b) en *Die verhaal van Mevrouw Piekfyn* (1936c). 'n Groot aantal Potter-vertalings deur Louise Promnitz het ook in die sewentigerjare by Human & Rousseau verskyn, o.a. *Die verhaal van Gertjie Kat* (1970b), *Die verhaal van Diederik Dorpsmuis* (1970b), *Die verhaal van Tys Toontjies* (1971a), *Die verhaal van Meraai Plassie-Eend* (1971b), *Die verhaal van die slegte stout haas* (1979a), *Die verhaal van Meneer de Vos* (1979b) en *Die verhaal van Otjie Liefie* (1979c).

⁷⁵² In Afrikaans vertaal as *Die klein prinsie* (1994) deur André P. Brink.

Those children living long ago!

[...]

(Dahl, 1964: 173)

[...] Lees het kinders geneem na 'n wonderwêreld
 Lees het kinders geleer van ons natuurwêreld,
 Van wat alles gebeur het op ons groen planeet.
 En doer ver op die Klein Prinsie se bar planeet.
 Sappige stories en grappige staaltjies
 Vrolike versies en vermaaklike verhaaltjies!
 Kronieke van konings en koninginne
 Legendes oor helde en heldinne.
 Romans oor seerowers en smokkelaars
 Mites oor sigeuners en towenaars.
 Stories oor hoe Jakkals met Wolf trou
 Oor hoe die apies vrolik bruilof hou
 Oor hoekom Volstruis net twee bene het
 Oor hoe is Luiperd met kolle besmet.
 Sprokies oor 'n lieflike klein meermin
 Wat 'n menseprins innig bemin,
 'n Lelike eendjie wat ver weggaan
 En op 'n dag verander in 'n swaan.
 Vir die kleintjies vertel iemand soos Beatrix Potter
 Van die wind in die wilgers en 'n nare ou otter.
 Vir die oueres – en die ouers! – is daar Harry Potter
 Met Dompeldorius en Snerp, die nare ou rotter.
 Hier te lande is daar Trompie en die Boksombende
 En die besige Balkie wat sorg vir allesbehalwe ellende.
 [...]
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 139-140)

Aangesien Leon Rousseau van domestikering as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het en die meeste Britse kultuurgebonde elemente vervang het met verwysings wat deel vorm van die Afrikaanssprekende doelgehoor se verwysingsraamwerk, maak dit sin dat hy dieselfde strategie toegepas het tydens die vertaling van dié versfragment (vb. 282), waarin vertel word dat boeke beter is as 'koejawelstroop of koeke' (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 88). Rousseau se versvertaling "Kinders kom gewoonlik reg" wemel van verwysings na Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur wat besonder gewild was in die tydperk wat sy vertaling *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) die lig gesien het, o.a. sprokies oor Dom Jan, Repelsteeltjie en die prinses en die ertjiepit, bekende kinderverse, soos "Die Hartevrou" en Eugène Marais se "Mabalel", C.J. Langenhoven se *Loeloeraai* (1923), E.B. Grosskopf se *Patrys-Hulle* (1926), Marie Malherbe se *Innis*-reeks (-1945⁷⁵³), P.H. Nortjé se *Die groen ghoen* (1959), Topsy Smith se *Trompie*-boekie (1950+), Stella Blakemore (skuilnaam Theunis Krogh) se *Keurboslaan*-reeks (1941-1966), Alba Bouwer se *Katrientjie van Keerweder* (1961) en Rousseau se eie *Fritz Deelman*-reeks (1956-1963). Aangesien vertalings van gekanoniseerde kinder- en jeugliteratuur 'n belangrike bydrae gelewer het tot die totstandkoming en ontwikkeling van die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem, maak dit sin dat Rousseau nie net na oorspronklike Afrikaanse tekste verwys het nie, maar ook na gewilde en/of klassieke tekste wat in Afrikaans vertaal is, o.a. Miguel de Cervantes

⁷⁵³ Dit is onduidelik wanneer die eerste twee boeke in die *Innis*-reeks verskyn het (Snyman, in Wybenga en Snyman, 2005: 114).

Saavedra se *Don Quixote* (1605 en 1615)⁷⁵⁴, Daniel Defoe se *Robinson Crusoe* (1719)⁷⁵⁵, Lewis Carroll se *Alice's adventures in Wonderland* (1865)⁷⁵⁶, Karl May se *Winnetou- en Oriental Odyssey-avontuurverhale* (1879+)⁷⁵⁷, Johanna Spyri se *Heidi* (1880)⁷⁵⁸, Carlo Collodi (Carlo Lorenzini) se *Pinocchio* (1881)⁷⁵⁹ en Kenneth Grahame se *The wind in the willows* (1908)⁷⁶⁰:

Voorbeeld 282

[...] Die eerste stories was van Wim en Let,
 Dom Jan en Gaatjie in die Muur.
 Ademloos lees hul in die toweruur.
 Ou Meneer Springer seil oor Tafelberg,
 die meulenaar se dogter kul 'n dwerg.
 Die Hartekoningin bak tertjies
 en daar's prinsesse wat nie hou van ertjies.
 Die kinders raak verdiep in Beatrix Potter,
 Wind in die Wilgers, met die nare otter.
 Hul vlug voor reuse oor die warm sand,
 dan volg hul Alice na haar Wonderland,
 eet by Katrentjie in die skemeruur,
 lees van 'n ghoe wat groen is en 'n vuur.
 Pinocchio kom spoedig aangehuppel,
 maar Heidi se vriendin is kruppel.
 Op Robinson se afgeleë strand
 vind hul verskrik 'n voetspoor in die sand.
 Skooldae bloei met Trompie en Patrys,
 Tom Brown en Bunter⁷⁶¹, – daar's 'n hele lys.
 Met Don Quixote ry hulle deur ou Spanje.
 Dan sluimer hulle in die land van Kokanje.
 In Camelot vertoef hulle 'n wyle.
 Al langs die Drakeskepe huil die byle.
 Hul sien 'n Man wat reis na verre Dele,
 gewaar 'n ondier tussen rietpensele,
 vind avonture in die Ondersese Myn,
 besoek die skool van dokter Serfontein.
 Hul leer die helde ken van Karl May,
 reis haastig na die maan met Loeloeraai.
 [...]
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 88-89)

Interessant genoeg verskil Kobus Geldenhuys en Leon Rousseau se benadering tot die vertaling van dié versfragment drasties van Élisabeth Gaspar s'n. Terwyl Geldenhuys en

⁷⁵⁴ Don Quixote is oorspronklik in Afrikaans vertaal deur P.A.M. Brink as *Awonture van die swerwer-held Don Kwiksot* (1921) en later deur André P. Brink as *Die avonture van Don Quijote* (1966).

⁷⁵⁵ In Afrikaans vertaal as *Robinson Crusoe* (1921) deur Gideon Retief von Wielligh.

⁷⁵⁶ In Afrikaans vertaal as *Die avonture van Alice in Wonderland* (1965 en 2010) deur André P. Brink.

⁷⁵⁷ H.J. Pama se Afrikaanse vertalings van Winnetou die Apache-Indiaan se avonture het in die sestigerjare by Van Schaik-uitgewers verskyn.

⁷⁵⁸ In Afrikaans vertaal as *Heidi* (1984) deur Selma Eiselen.

⁷⁵⁹ In Afrikaans vertaal as *Die avonture van Pinokkio* (1937) deur Marie Malherbe.

⁷⁶⁰ In Afrikaans vertaal as *Die wind in die wilgers* (1974) deur André P. Brink.

⁷⁶¹ Hoewel Thomas Hughes se *Tom Brown's schooldays* (1857) en *Tom Brown at Oxford* (1861) en Charles Hamilton (skuilnaam Frank Richards) se *Billy Bunter*-boeke (1908-1940) nie in Afrikaans vertaal is nie, was dié Britse seunsverhale ook gewild in Suid-Afrika. Daar is twee moontlike redes waarom Rousseau na soveel seunsverhale in dié versvertaling verwys. Eersyds het dit waarskynlik te make met die feit dat die hoofkarakter in *Charlie and the chocolate factory* (1964) 'n seun is. Andersyds is dit moontlik dat Rousseau die algemene siening deel dat seuns nie sommer stories sal lees wat om die doen en late van meisiekarakters sentreer nie: "*Boys and girls look for different qualities in books. Generally, boys prefer to read books in which the main character is male; girls prefer to read stories with female main characters. Of course, there are always exceptions and, it turns out, girls tend to be more flexible in their reading requirements. Girls will read a book about a male main character; the reverse is seldom true*" (Lesesne, 2006: 63).

Rousseau die boeke waarna Dahl in die oorspronklike versfragment verwys, vervang het met tekste wat die jong doeltekslesers se leesgewoontes en die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem weerspieël, het Gaspar nie een keer na 'n spesifieke tekste in haar versvertaling verwys nie (vb. 283):

Voorbeeld 283

[...]
 Oui, ils lisaient, ces chers enfants,
 Des contes, des vers et des romans,
 Oui, ils dévoraient par milliers
 Les gros volumes familiers!
 Des fées, des rois et des reines
 Faisant la chasse à la baleine,
 Des sorcières et des dragons,
 Des vaisseaux explorant les fonds
 Des mers du Sud. Pirates, sauvages
 Défilaient sur les rayonnages,
 Des cannibales en délire
 Dansant autour d'une poêle à frire...
 [...]
 (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 190-191)

Daar bestaan twee moontlike redes waarom Gaspar besluit het om eerder net vlugtig na karakters te verwys wat gereeld in sprokies en avontuurverhale voorkom (o.a. konings, feë, hekse, drake en seerowers)⁷⁶². Eerstens is dit moontlik dat Gaspar besluit het om nié titels en karaktername in haar versvertaling te gebruik nie omdat dit haar taak om 'n rymende versvertaling te produseer soveel moeiliker sou maak. In dié geval kan die vertaler gekritiseer word omdat sy 'n maklike uitweg gesoek het; hoewel haar gebrek aan kreatiwiteit nie die belangrike opvoedkundige boodskap van die versfragment benadeel nie, slaag sy nie daarin om dieselfde nostalgiese atmosfeer aan haar versvertaling te verleen as Dahl, Geldenhuys en Rousseau nie. Andersyds is dit moontlik dat Gaspar geglo het dat die verwysings na spesifieke kinder- en jeugliteratuur die rakleef tyd van haar vertaling kon beperk; daar was immers geen waarborg dat die kinder- en jeugliteratuur wat uiters gewild was in die tyd wat haar vertaling die lig gesien het, se status deur die jare dieselfde sou bly nie. Byvoorbeeld, hoewel die meeste van die boeke waarna Rousseau in sy versfragment verwys as gekanoniseerde kinder- en jeugliteratuur geklassifiseer word, sal vandag se kinders nie al die boeke (her)ken nie en weerspieël dit nie hedendaagse leesgewoontes nie. Selfs die 'moderne' kinder- en jeugliteratuur waarna Geldenhuys in sy versvertaling verwys, soos Martie Preller se *Balkie*-boeke en J.K. Rowling se *Harry Potter*-boeke, sal mettertyd uit die mode raak, miskien selfs van die mark af verdwyn en deur nuwe generasies as 'oudmodies' afgemaak word. In dié geval het Gaspar slim te werk gegaan om net te verwys na eksotiese stereotipes wat gereeld in Franse jeugverhale aangetref word, aangesien sy nie 'n 'vervaldatum' op haar vertaling geplaas het nie; met ander woorde, in teenstelling met

⁷⁶² Die enigste verwysing in Gaspar se versvertaling wat moontlik deur 'n spesifieke teks geïnspireer is, is 'la chasse à la baleine' ('die walvis-jagtog'), wat Herman Melville se *Moby Dick* (1851) oproep (sien vb. 283).

Rousseau se *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) wat hervertaal moes word omdat die intertekstuele verwysings oudmodies is⁷⁶³, bevat Gaspar se *Charlie et la chocolaterie* (1967) nie tydgebonde verwysings nie.

Op die oog af stem die vertaalstrategieë wat in Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings van die vervolghverhaal *Charlie and the great glass elevator* (1972) toegepas is, ooreen met dié wat Leon Rousseau, Kobus Geldenhuys en Élisabeth Gaspar gebruik het in hulle vertalings van *Charlie and the chocolate factory* (1964). Byvoorbeeld, in *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) en *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b) het De Villiers, nes Rousseau, die verwysings na kultuurgebode maateenhede (o.a. ‘myl’, ‘jaart’, ‘ons’ en ‘pond’) gedomestikeer en met Afrikaanse en Franse ekwivalente vervang (sien figuur 47), terwyl Geldenhuys in sowel *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) as *Charlie en die groot glashyser* (2006a) die verwysings na die ‘vreemde’ maateenhede behou het. Farré blyk in dié geval die uitsondering te wees. Terwyl Gaspar al die kultuurgebode maateenhede in *Charlie et la chocolaterie* (1967) gedomestikeer het, het Farré in die meeste gevalle van vervreemding gebruik gemaak en die ‘vreemde’ maateenhede in *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b) behou:

Figuur 47
Voorbeelde van Britse maateenhede in *Charlie and the great glass elevator* (1972)

‘MYL’
<p>“That’s exactly where they are heading!” cried Shanks. “I can see the Space Hotel now about a mile ahead.” (Dahl, 1972: 23)</p>
<p>“Dis presies waarheen hulle op pad is!” Die Ruimtehotel is nou net sestienhonderd meter ver.” (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 11)</p>
<p>“Dis presies waarheen hulle op pad is!” antwoord Shanks. “Ek kan die Ruimtehotel nou sien. Dis omtrent ’n myl voor ons.” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 14)</p>
<p>“Exactement!” vociféra Shanks. Maintenant, je vois le <i>Space Hotel</i> à environ un mile au-dessus de nous!” (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 23)</p>
‘JAART’ / ‘TREE’
<p>The huge fleet of Knids had moved in at incredible speed and was now flying level with the Great Glass Elevator, a couple of hundred yards away on the right-hand side. The one with the bump on its rear-end was much closer, only twenty yards away on the same side. (Dahl, 1972: 98)</p>

⁷⁶³ Laasgenoemde is nie die enigste rede waarom Human & Rousseau besluit het om ’n hervertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964) te publiseer nie; die taalgebruik moes ook aangepas word sodat vandag se Afrikaanssprekende kinders hulle met die storie kan vereenselwig en die eiename moes vervang word met die oorspronklike name omdat jong doeltekslesers reeds die teks weens mediablootstelling ken.

Die vloot kolossale Woempas beweeg nou teen 'n verbysterende spoed al langs die Groot Glashyser net 'n paar **honderd meter** weg. Die knopstert-Woempa is baie nader – so 'n **twintig meter** aan dieselfde kant.
(Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 52)

Die yslike vloot Wroete beweeg teen 'n ongelooflike spoed en vlieg nou langs die Groot Glashyser, net 'n paar **honderd tree** van die regterkant af. Die een met die knopstert is baie nader, skaars **twintig tree**, aan dieselfde kant.
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 82)

L'énorme flotte des Kpoux s'avancait à une vitesse fantastique et volait maintenant au même niveau que le grand ascenseur de verre, mais à **deux cents yards** à droite. Celui qui avait l'arrière-train enflé était plus près encore, à seulement **vingt yards**, également à droite.
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 98)

'ONS' en 'POND'

"It's great," said Grandpa Joe. "It feels as though I don't weigh anything at all."
"You don't," said Mr. Willy Wonka. "None of us weighs anything – not even **one ounce**."
"What piffle!" said Grandma Georgina. "I weigh **one hundred and thirty-seven pounds** exactly."
(Dahl, 1972: 18)

"Dis wonderlik," sê oupa Jak. "Ek voel so lig soos 'n veertjie. Dit voel komplete asof ek niks weeg nie."
"Geeneen van ons weeg iets nie. Nie eens **één gram** nie."
"Snert!" sê ouma Jorsina. "Ek weeg presies **sestig kilogram**!"
(Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 8)

"Dis heerlik," sê oupa Joe. "Dit voel of ek niks weeg nie."
"Inderdaad," sê meneer Wonka. "Nie een van ons weeg enigiets nie – nie eens 'n **ons** nie."
"Snert!" snou ouma Georgina hom toe. "Ek weeg presies **eenhonderd sewe-en-dertig pond**!"
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 10)

"Formidable!" s'écria grand-papa Joe. C'est comme si je ne pesais plus rien du tout."
"En effet," dit Mr. Wonka. "Nous ne pesons plus rien, même pas **une livre**."
"Sottises!" s'exclama grand-maman Georgina. Je pèse exactement **cent trente-sept livres**."
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 17)

Interessant genoeg, het Marie Saint-Dizier en Raymond Farré nie dieselfde strategie toegepas tydens die vertaling van maatname in die versfragmente nie. In die eerste kwatryn van "This mighty man of whom I sing" vertel die President se oppasser, mejuffrou Tibbs, dat dié man, wat nou as een van die magtigste mense ter wêreld beskou word eens op 'n tyd net 'agttien duim' lank was (vb. 284). Saint-Dizier en Farré het besluit om nié in die geval van vervreemding gebruik te maak nie, maar eerder van omskrywing, aangesien dit hulle in staat sou stel om 'n rymende doelteks te produseer; 'agttien duim' is vervang met die Franse allitererende, assonerende vergelyking 'haut comme trois pommes' ('so hoog soos drie appels')⁷⁶⁴ wat die vertalers in staat gestel het om dieselfde rymskema (kruisrym) as in die bronteks te bewerkstellig:

Voorbeeld 284

This mighty man of whom I sing,
The greatest of them all,
Was once a teeny little thins,
Just **eighteen inches tall**.
[...]
(Dahl, 1972: 81)

Je chante un homme très puissant.
Le plus grand des hommes.
Jadis, ce n'était qu'un enfant
Haut comme trois pommes.
[...]
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 80)

⁷⁶⁴ Marie Saint-Dizier en Raymond Farré het dieselfde uitdrukking gebruik in hulle beskrywing van die hoofheks (vergelyk vb. 245) in *Sacrées sorcières* (1984d).

In teenstelling met Raymond Farré en Marie Saint-Dizier, wat afgewyk het van hulle oorspronklike vertaalstrategie, het die Afrikaanse vertalers dieselfde en/of 'n soortgelyke strategie in sowel hulle prosateks- as versvertalings toegepas. Mavis de Villiers, wat van domestikering gebruik gemaak het in haar vertaling *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d), het 'n klankryke Afrikaanse metafoor gebruik wat, nes Farré se vergelyking, handig te pas gekom het om kruisrym te bewerkstellig én jong doeltekslesers van 'n visuele leidraad te voorsien (vb. 285). Hoewel Geldenhuys, wat van vervreemding gebruik gemaak het in *Charlie en die groot glashyser* (2006a) en ook die kultuurgebonde maateenheid 'duim' in sy versvertaling behou het (vb. 286), daarin kon slaag om die oorspronklike versfragment se rympatroon na te boots, kan mens argumenteer dat sy gebruik van die 'vreemde' maateenheid ('duim') daartoe lei dat sy versvertaling nie dieselfde komiese beelde opwek as Farré en De Villiers se beeldspraak nie (vergelyk vb. 284 en vb. 285):

Voorbeeld 285

Die grote man van wie ek sing
(oor hom was ek die voog),
was eenkeer net 'n kleine mens
skaars halwe baksteen hoog.
[...]
(Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 44)

Voorbeeld 286

Dié magtige man van wie ek sing
Ken ek al lewenslank.
Hy was eens 'n piepklein kleinding,
Net agtien duim lank.
[...]
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 67)

Met die eerste oogopslag stem Farré en Geldenhuys se strategieë wat betref die vertaling van eiename byvoorbeeld ooreen met dié wat in Geldenhuys en Gaspar se vertalings van *Charlie and the chocolate factory* (1964) gebruik is. Met ander woorde, albei vertalers het die hoofkarakters se eiename direk uit die bron- in die doeltekste oorgedra (vergelyk bylae 4.4). Farré het ook, nes Gaspar in *Charlie et la chocolaterie* (1967), gebruik gemaak van Engelse aanspreekvorme ('Mr.', 'Mrs.' en 'Miss'), o.a. **Miss** Elvira Tibbs, **Mr.** Willy Wonka, en het seker gemaak dat die enkele karakters wat reeds in *Charlie et la chocolaterie* (1967) verskyn het en wie se name effens deur Gaspar aangepas is (o.a. **Violette** i.p.v. Violet en Georges i.p.v. George) se name ook aangepas is in *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b). Tog is daar enkele uitsonderings waar Farré nie bloot die name uit die bronteks in die doelteks kon oordra nie omdat die name 'n spesifieke stilistiese funksie verrig. Byvoorbeeld, die name wat oorspronklik deur Dahl ingespan is om woordspel te bewerkstellig en die vermaaklikheidswaarde van die teks te verhoog, is in Farré se vertaling met eiename vervang wat dieselfde komiese effek bewerkstellig. Sodoende het die Sjinese Assistentpremier Chu-On-Dat ('Chew on that') in Assistentpremier Chou-In-Gom ('Chewing gum') verander en die Premier How-Yu-Bin ('How you been') in Premier Ka-Mao-Sava ('Comment ça va')⁷⁶⁵. Farré het ook die hotelbestuurder Walter Wall, wie se van in die

⁷⁶⁵ Die Russiese Premier Yugetoff ('You get off') se naam is vervang met President Balépatine. Die naam 'Balépatine' is waarskynlik óf 'n samestelling uit 'balle' ('koeël'), 'et' ('en'), 'patiner' ('spin') / 'patine' ('glans') óf uit 'balle' ('koeël') en 'épaté' ('aanstellerig').

bronteks gebruik word om woordspel te bewerkstellig (vb. 287), se naam met 'n nuwe allitererende naam vervang wat 'n soortgelyke funksie in die doeltteks kon verrig, naamlik Félix Fix:

Voorbeeld 287

"Have you noticed that all the carpets are **wall-to-wall**, Mr. **Walter Wall**?" said the President.
 "I have indeed, Mr. President."
 "All the wallpaper is all **wall-to-wall**, too, Mr. **Walter Wall**." (Dahl, 1972:85)

"Avez-vous remarqué que tous les tapis sont **fixés** au sol, monsieur **Félix Fix**?"
 "Oui, monsieur le président, je l'ai effectivement remarqué."
 "Et tous les papiers des murs sont également **fixés**, monsieur **Félix Fix**." (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 84)

Kobus Geldenhuys het, nes in sy vertaling *Charlie en die sjokoladefabrieke* (2005a), die meeste eiename in *Charlie en die groot glashyser* (2006a) direk in die doeltteks oorgedra⁷⁶⁶ om te verseker dat die jong Afrikaanssprekende doelttekslesers dadelik beseft dat die storie oorsee afspeel. Geldenhuys het egter die meeste name vertaal wat gebruik word om woordspel te bewerkstellig sodat dit dieselfde vermaaklike effek in die doeltteks kan verrig; die Sjinese Assistentpremier Chu-On-Dat ('Chew on that') is vertaal as Assistentpremier Kou-Da-Aan ('Kou daaraan') en die Premier How-Yu-Bin ('How you been') as Premier Hoe-Ga-Dit ('Hoe gaan dit')⁷⁶⁷. In teenstelling met Mavis de Villiers, wat van direkte vertaling gebruik gemaak het om die woordspel tussen Walter Wall en 'wall to wall' in *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) te reproduseer⁷⁶⁸, het Geldenhuys besluit om die woordspel te verskuif (vb. 288). Geldenhuys se woordspel is minder effektief omdat dit slegs een keer (i.p.v. twee keer) voorkom en die karakter se monosillabiese van ('Matt') nie dieselfde gespel word as die bisillabiese woord ('matte') waarmee dit verbind word nie. Albei Afrikaanse vertalers se naamkeuse is onoorspronklik en mens wonder waarom hulle nie meer moeite gedoen het om met 'n oorspronklike Afrikaanse naam vorendag te kom wat dieselfde as 'muur-tot-muur' klink, maar anders gespel word nie, soos 'Mier Tomier', 'Muurto Mier' of Miert Otmier:

Voorbeeld 288

"Have you noticed that all the carpets are **wall-to-wall**, Mr. **Walter Wall**?" said the President.
 "I have indeed, Mr. President."
 "All the wallpaper is all **wall-to-wall**, too, Mr. **Walter Wall**." (Dahl, 1972:85)

"Het jy al opgemerk al die matte is **muur tot muur**, meneer **Manie Muur**?"
 "Ja, ek het dit opgemerk," Meneer die President.
 "Al die muurpapier is ook **muur tot muur**, meneer **Manie T. Muur**." (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 48)

⁷⁶⁶ Die Russiese boer Petrovitch Gregorovitch se naam is foneties volgens die voorgeskrewe Afrikaanse reëls vertaal as Petrowietsj Gregorowietsj.

⁷⁶⁷ Geldenhuys het nie die Russiese Premier Yugetoff se naam verander nie, waarskynlik omdat die naam soos 'n oorspronklike Russiese naam klink; ongelukkig beteken dit dat die woordspel wat deur middel van die naam bewerkstellig word in sy vertaling verlore gaan. 'n Bespreking oor die vertaling van woordspel in Roald Dahl se kinderstories verskyn in die onderafdeling oor linguistiese vertaalprobleme (sien 6.2.3.).

⁷⁶⁸ Aangesien *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) 'n vervolghetel is, het De Villiers nie met nuwe Afrikaanse name vorendag gekom vir die karakters wat reeds in *Kalie Emmer en die sjokoladefabrieke* (1981d) verskyn het nie; De Villiers het dieselfde name gebruik as wat in Rousseau se vertaling *Kalie Emmer en die sjokoladefabrieke* (1981d) verskyn.

“Het jy al agtergekom al die **matte** is muur-tot-muur, meneer **Martin Matt**?” vra die President.

“Ek het inderdaad, Meneer die President.”

“Al die muurpapier is ook muur-tot-muur, meneer Martin Matt.”

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 70)

Hoewel De Villiers die hotelbestuurder se naam met 'n nuwe Afrikaanse naam vervang het om te verseker dat die woordspel nie verlore gaan nie, is dit vreemd dat sy nie dieselfde strategie gebruik het tydens die vertaling van Assistentpremier Chu-On-Dat ('Chew on that') en Premier How-Yu-Bin ('How you been') nie⁷⁶⁹. Dié name is nie die enigste name wat onveranderd in De Villiers se vertaling verskyn nie. Byvoorbeeld, die drie ruimtevaarders (Shanks, Showler en Shuckworth), hotelmagnate (Ritz, Hilton en Savoy⁷⁷⁰), die President se oppasser mejuffrou Elvira Tibbs, die aktrise Helen Highwater en die Texas-miljoenêr Orson Cart se name is ook direk uit die bron- in die doeltteks oorgedra (vergelyk bylae 4.4). Hoewel mens kan argumenteer dat De Villiers besluit het om dié name in die doeltteks te behou omdat dit oor Amerikaanse karakters handel en die doeltteks, nes die bronteks, gedeeltelik in die VSA afspeel, is dit uiters verwarrend dat sy besluit het om die President van die VSA en Elvira Tibbs se kat van nuwe name te voorsien, naamlik President Henry H. van Buuren (i.p.v. President Lancelot R. Gilligrass) en mevrou Soesiekind (i.p.v. mevrou Taubsypuss), maar nie dieselfde strategie op die hotelmagnate se name toegepas het nie.

Die vertalers van *Charlie and the great glass elevator* (1972) moes ook met 'n nuwe naam vir Goldie Picklesweet vorendag kom, aangesien dié naam, wat in die Oempa-Loempas se liedjie “Attention please!” verskyn, ook 'n stilistiese funksie verrig. Dié gulsige karakter, wat haar ouma se lakseermiddels verorber omdat dit soos lekkergoed lyk, se vyflettergrepige naam is oorspronklike gekies omdat dit Dahl in staat gestel het om eindrym te bewerkstellig: “[...] *Did any of you ever meet / A child called Goldie Picklesweet?*” (Dahl, 1972: 141). Die karakter se volle naam (Goldie Picklesweet) verskyn slegs een keer in die oorspronklike versfragment, en haar voornaam (Goldie), wat nooit as rymwoord ingespan word nie, tien keer. Mavis de Villiers het Goldie Picklesweet se naam vervang met Ellie (Ellatjie) Sandersoet⁷⁷¹. Die karakter se volle vyflettergrepige naam (Ellie Sandersoet) en die diminutief (Ellatjie), wat elk net een keer in die versvertaling verskyn, is ingespan om eindrym te bewerkstellig (vb. 289 en vb. 290), terwyl haar bisillabiese voornaam (Ellie), wat altesaam

⁷⁶⁹ Hoewel De Villiers die Russiese Premier Yugetoff se naam foneties vertaal het as Premier Joegetoff, wat Russies klink, gaan Dahl se oorspronklike woordspel ook in dié vertaling verlore. De Villiers het ook besluit om die Russiese boer se naam (Petrovitch Gregorovitch) te verkort en foneties te vertaal as Gregorowitsj.

⁷⁷⁰ Die Savoy-, Ritz-, en Hilton-hotelle is kultuurgebonde elemente en verwys onderskeidelik na Richard d'Oyly Carte se Savoy-hotel (Londen), César Ritz se eerste Ritz-hotel (Londen) en Conrad Hilton se eerste Hilton-hotel (Texas). Dit is egter onwaarskynlik dat jong Afrikaanssprekende doelttekslesers outomaties die verwysing na Carte se Savoy-hotel sal snap. De Villiers sou maklik die verwysing na 'meneer Savoy' kon vervang met 'n verwysing na die Suid-Afrikaanse hotelmagnaat Sol Kerzner.

⁷⁷¹ De Villiers het ook besluit om die vraatsugtige kind se ouma, wat naamloos is in sowel die bronteks as Geldenhuys en Farré se vertalings van dié versfragment, Katerina Meyer te doop sodat die naam as rymwoord kan dien: “[...] *Op sewe jaar het sy gaan kuier / by ouma Katerina Meyer* [...] *Sy word al beter, gaan weer kuier / by ouma Katerina Meyer*” (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 80 & 83).

tien keer in die versvertaling verskyn, slegs een keer gebruik word om eindrym te bewerkstellig (vb. 291):

Voorbeeld 289

[...]
 Het een van jul 'n kind ontmoet
 by name **Ellie Sanders**oet?
 [...]
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 80)

Voorbeeld 290

[...]
 'Te veel gedrink van medisyne
 gee altyd moeilikheid en pyne.'
 (Dis Ma wat praat...) Maar arme **Ellatjie** –
 op haar wag vorentoe 'n relletjie.
 [...]
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 83)

Voorbeeld 291

[...]
 Dink tog goed na oor dié verhaal:
 vir ongehoorsaamheid betaal
 mens altyd. Dis ons wens:
 as jul móét krap, gaan na die spens
 en eet tog liever pakkies jellie,
 maar steel nooit pille nie – soos **Ellie**!
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 84)

Kobus Geldenhuys het die ongehoorsame kind se naam vervang met Annie van As (sien vb. 293). Die karakter se volle vierlettergrepige naam (Annie van As) verskyn drie keer in die versfragment en haar bisillabiese eienaam (Annie) tien keer, maar word nooit as rymwoord ingespan nie. Aangesien Geldenhuys, in teenstelling met Dahl en De Villiers nie een keer die karakter se naam as rymwoord gebruik het nie, kan mens argumenteer dat dit nie nodig was om haar naam te vervang nie en dat hy net sowel haar oorspronklike naam in sy versvertaling kon oordra. Interessant genoeg het Geldenhuys, wat eintlik van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het en wie se teks oorsee afspreek, ook besluit om die verwysing na die Britse dorpe Kent en Dover te vervang. Die argument dat Willy Wonka se sjokoladefabriek dit êrens in Engeland bevind, word ondersteun deur die feit dat die ouma in Kent en Goldie se gesin in Dover woon (vb. 292):

Voorbeeld 292

[...] Did any of you ever meet
 A child called Goldie Picklesweet?
 Who on her seventh birthday went
 To stay with Granny down in **Kent**.
 [...]
 So Goldie lived and back she went
 At first to Granny's place in **Kent**.
 Her father came the second day
 And fetched her in a Chevrolet,
 And drove her to their home in **Dover**.
 But Goldie's troubles were not over [...]
 (Dahl, 1972: 141 & 144)

In Geldenhuys se vertaling woon die meisie se ouma op die fiktiewe dorpie Raapenskraap en neem haar ouers haar na hulle strandhuis sodat sy daar kan herstel (vb. 293). Hoewel

Geldenduys waarskynlik dié verwysings gebruik het omdat dit hom in staat stel om eindrym te bewerkstellig, kan die verwysing na die strandhuis in 'n sekere mate as 'n kulturgebonde element beskou word omdat dit iets omtrent Suid-Afrikaners verraa; baie Suid-Afrikaners het 'n strandhuis en baie droom daarvan om een te besit:

Voorbeeld 293

[...] Het jy dalk al ooit gehoor
Van klein Annie van As?
Sy't op haar verjaardag gaan oorslaap
By haar ouma doer ver in **Raapenskraap**.
[...]
Hulle vat Annie toe na haar oumie toe terug
En daai aand slaap sy soet agter haar rug.
Die volgende dag kom haar pa haar haal
En luister na die riller van 'n verhaal.
Hy vat haar na hul **vakansiehuys by die see**,
Maar sy vat haar probleme met haar mee [...]
(Dahl, Geldenduys, 2006a: 121 & 125)

Raymond Farré en Marie Saint-Dizier is die enigste vertalers wat die verwysing na Kent in hulle versvertaling behou het, maar in die Franse doeltteks reis die pa per vliegtuig om sy siek kind te kom haal (vb. 294). Hoewel Farré waarskynlik die woord 'avion' ('vliegtuig') gebruik het omdat dit rym met 'maison' ('huis'), is dit ook moontlik dat dié verwysing insinueer dat die meisie se gesin nie in Engeland woon nie. Vreemd genoeg, het Farré die ander kulturgebonde elemente in die versfragment gedomestikeer; in die Franse vertaling gaan die ouma nie na 'n taverne om 'n glasie jenewer te geniet nie, maar besoek sy 'n nabygeleë bistro saam met haar vriendinne waar hulle whiskey drink (vb. 295)⁷⁷²:

Voorbeeld 294

[...] Rose Dragée survécuit et revint
Chez sa grand-mère, dans **le Kent**.
Son père vint bientôt en avion
La ramener à la maison [...]
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 149)

Voorbeeld 295

[...] Elle s'en va au **bistrot du coin**
Picoler avec les copains!
[...]
Après avoir bu son **whiskey**,
Grand-maman rentre au logis [...]
(Dahl, Farré [vert.], 1978: 146 & 148)

Farré het ook dié dom dogtertjie se naam vervang met Rose (Rosette) Dragée. Farré en Saint-Dizier het besluit om 'n monosillabiese naam ('Rose') te gebruik omdat dit hulle in staat gestel het om, nes Dahl, meermale die meisie se naam te noem sonder dat die metrum van

⁷⁷² Mavis de Villiers het die verwysings na plekname weggelaat. Die ouma in haar vertaling het egter 'n drastiese gedaanteverwisseling ondergaan; in haar versvertaling gaan die ouma na 'n vriendin se huis waar sy koek en tee geniet en 'n potjie brug speel (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 80). De Villiers het ook 'n Suid-Afrikaanse kulturgebonde verwysing tot haar versvertaling gevoeg; in die laaste strofe van dié versfragment word kinders gewaarsku dat hulle nie die jong meisie se voorbeeld moet volg nie. In De Villiers se vertaling raai die Oempa-Loempas kinders aan om liewers in die spens te gaan krap en pakkies jelliepoeier te eet as hulle na iets soets smag (vergelyk vb. 291). Dit val op dat De Villiers se versvertaling ook uiters konserwatief is, nie net omdat die ouma in 'n stereotipiese tee-drinkende tannie verander nie, maar ook omdat sy argaïese woorde soos 'dameskamer' (i.p.v. 'toilet' of 'badkamer') gebruik en nie die groteske gevolge van die kind se dom daad in soveel detail as die ander vertalers beskryf nie. Daarenteen sal Geldenduys se versvertaling ongetwyfeld 'n giggel-effek by jong lesers bewerkstellig omdat die hardekwass ouma goedkoop wyn by die naaste kroeg drink, haar asem na alkohol stink en die vertaler nie skroom om groteske beelde op te wek om die jong doelttekslesers te vermaak nie.

die vers versteur word. Die naam Rose verskyn altesaam ses keer in Farré se versvertaling en word twee keer as rymwoord ingespan (vb. 296) die verkleiningsvorm van die naam ('Rosette'), wat net die een keer gebruik word wat die ouma haar kleinkind direk aanspreek (vb. 297), is as rymwoord ingespan; haar volle naam (Rose Dragée) verskyn vier keer, hoewel die deskriptiewe van ('Dragée'), wat verwys na sowel amandellekkers as pille met 'n suikerlagie, net twee keer gebruik word om eindrym te bewerkstellig (vb. 298):

Voorbeeld 296

[...]
Hélas, c'était la triste chose
Qui attendait la pauvre Rose!
[...]
L'endroit est plutôt morose.
Aussi, avant qu'il ne soit trop tard,
Pensez au triste sort de Rose.
Et, toute plaisanterie mise à part,
Faites le solennel serment
De ne pas prendre des médicaments
Pour des bonbons succulents.
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 147-150)

Voorbeeld 297

[...] Ma petite Rosette,
Je pars faire des emplettes! [...]
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 146)

Voorbeeld 298

Laissez-moi vous raconter
L'histoire de Rose Dragée [...]
Mais les ennuis de Rose Dragée
Ne faisaient que commencer! [...]
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 146 & 149)

Die vertaling van dié versfragment is egter nie die enigste geval waar die vertalers afgewyk het van hulle oorkoepelende vertaalstrategie nie. Dit is besonder interessant dat die vertaling van geldeenhede in die Afrikaanse vertalings van die vervolghverhaal *Charlie and the great glass elevator* (1972) nie ooreenstem met die strategieë wat in die Afrikaanse vertalings van *Charlie and the chocolate factory* (1964) gebruik is nie. Terwyl Rousseau en Geldenhuys die verwysings na Britse geldeenhede met Suid-Afrikaanse geldeenhede vervang het in *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a), het De Villiers en Geldenhuys besluit om die drie verwysings na die Amerikaanse dollar oor te dra na hulle vertalings van *Charlie and the great glass elevator* (1972). Aangesien sowel De Villiers as Geldenhuys se doelt tekste gedeeltelik in Amerika afspeel⁷⁷³, maak dit sin dat die

⁷⁷³ Dit maak dus ook sin dat die onderskeie vertalers nié die Amerikaanse kultuurgebonde elemente wat in dié gedeelte van die teks verskyn gedomestikeer het nie. Daar word byvoorbeeld steeds in *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d), *Charlie en die groot glashyser* (2006a) en *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b) verwys na Columbus wat Amerika ontdek het, na Houston se ruimtesentrum en die sluipmoord op Abraham Lincoln (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 10, 15 en 100, Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 13, 20 en 150 en Dahl, Farré [vert.], 1978b: 21, 30 en 181). Interessant genoeg het Geldenhuys en Farré die verwysing na 'Red Indians' ('Rooi Indiane' / 'Peaux-Rouges') onveranderd in die doelt tekste oorgedra (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 22 en Dahl, Farré [vert.], 1978b: 32), terwyl De Villiers dit met 'Indiane' vervang het (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 16). Die onderskeie vertalers kon in dié geval van purifikasie gebruik maak deur die stereotipiese verwysing na Amerikaanse Indiane wat 'n oorlogsdans uitvoer óf weg te laat óf met 'n meer neutrale vergelyking te vervang. Geldenhuys en Farré het die meeste Britse kultuurgebonde elemente in *Charlie and the great glass elevator* (1972) in hulle vertalings oorgedra, maar daar is uitsonderings, o.a. die verwysing na 'kaasburger' (Dahl, 1972: 174) wat deur Farré vervang is met 'n Franse kultuurgebonde element, naamlik 'camembert' (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 182). De Villiers het weer die meeste verwysings gedomestikeer en met inheemse verwysings vervang, o.a. 'rugbyveld' (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 55 en 87) i.p.v. 'sokkerveld' (Dahl, 1972: 98 en 150) en 'skaapribbetjies' (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 59) i.p.v. 'biefstuk' (Dahl, 1972: 104). Dit is ook noemenswaardig dat sowel De Villiers as Geldenhuys die enkele interlinguistiese verwysing in hulle Afrikaanse vertalings oorgedra het; in *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) en *Charlie en die groot glashyser* (2006a) is die President Lancelot R. Gilligrass se kok 'n Fransman en herhaal hy die sin wat in *Charlie and the great glass elevator* (1972) verskyn: '*Ici, Monsieur le Président*' (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 47 en Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 69). Dié interlinguistiese verwysing gaan outomaties verlore in die Franse doelt tekste (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 83).

verwysings na President Lancelot R. Gilligrass se hooffinansiële raadgewer, wat dit regkry om die ‘biljoen-dollar-begroting’ (op sy kop) te balanseer, en die oliemagnaat en aktrise, wat ‘eenhonderdduisend dollar’ per dag betaal vir die wittebroodsuite in die Amerikaanse Ruimtehotel, ook in die Afrikaanse doelt tekste verskyn (vb. 299 en vb. 300):

Voorbeeld 299

“I’ve done it!” cried the Chief Financial Advisor. “Look at me, everybody! I’ve balanced the budget!” And indeed he had. He stood proudly in the middle of the room with the enormous 200 billion **dollar** budget balanced beautifully on the top of his bald head. (Dahl, 1972: 43-44)

“Ek het dit reggekry!” roep die Hoof-finansiële raadgewer uit. Trots staan hy in die middel van die kamer met die yslike tweehonderd-biljoen-**dollar**-begroting bo-op sy pankop gebalanseer! (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 23)

“Ek het dit reggekry!” skree die Hoof Finansiële Adviseur. “Kyk vir my, almal! Ek het die begroting laat balanseer!” En hy het inderdaad. Hy staan trots in die middel van die vertrek met die enorme 200 biljoen **dollar**-begroting perfek op sy bles kop gebalanseer. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 33)

Voorbeeld 300

Several kings and queens had cabled the White House in Washington for reservations, and a Texas millionaire called Orson Cart, who was about to marry a Hollywood starlet called Helen Highwater, was offering **one hundred thousand dollars** a day for the honeymoon suite. (Dahl, 1972: 21)

Verskeie konings en koninginne het die Withuis in Washington geskakel om kamers te bespreek en 'n Texas-miljoenêr, Orson Cart, wat op trou gestaan het met 'n Hollywood aktrise, Helen Highwater, het **eenhonderdduisend dollar** per dag vir die bruidsuite aangebied. (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 9)

Verskeie konings en koninginne het die Withuis in Washington gekontak vir besprekings en 'n miljoenêr van Texas genaamd Orson Cart, wat op trou staan met 'n Hollywood-ster genaamd Helen Highwater, het **eenhonderd duisend dollar** 'n dag vir die wittebroodsuite aangebied. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 12)

Die verwysing na Willy Wonka se verjongingskuur wat ‘miljoen dollar’ werd is (vb. 301)⁷⁷⁴, kon egter maklik met die Suid-Afrikaanse geldeenheid vervang word, aangesien dié verwysing in die gedeelte van die teks verskyn wat in Wonka se sjokoladefabriek (en nie in die VSA nie) afspeel⁷⁷⁵:

⁷⁷⁴ Soos reeds genoem, het De Villiers die spelling van die produk aangepas (Wonka-Vita i.p.v. Wonka-Vite), terwyl Geldenhuys en Farré met nuwe deskriptiewe name vorendag gekom het, naamlik ‘Wonka-Jonka’ (Geldenhuys) en ‘Forti-Wonka’ (Farré). Die vertalers se keuse wat betref die vertaling van dié produknaam het onvermydelik 'n effek op die vertaling van die versfragmente “If you are old and have the shakes” en “Come on, old friends, and do what’s right!” gehad. In die oorspronklike verse word die produknaam gebruik om eindrym te bewerkstellig: “[...] If you’re a grump and full of *spite*, / If you’re a human *parasite*, / THEN WHAT YOU NEED IS **WONKA-VITE!** [...] So come, old friends, and do what’s *right!* / Let’s make your lives as bright as *bright!* / Let’s take a dose of this *delight!* / This heavenly magic *dynamite!* / You can’t go wrong, you must go *right!* / IT’S WILLY WONKA’S **WONKA-VITE!**” (Dahl, 1972: 122-123 & 131). Nie De Villiers nóg Geldenhuys kon daarin slaag om die produknaam as rymwoord te gebruik in hulle versvertalings nie. Slegs Farré kon die produknaam gebruik om eindrym te bewerkstellig, hoewel die rymsekema van die versvertalings nie met dié van die brontekste ooreenstem nie: “[...] Vous êtes *grincheux*, *aigri*, *ingrat*, / Un affreux *grand-papa?* / PRENEZ DONC **FORTI-WONKA!** [...] Alors, chers vieux amis, essayez! / Votre vie deviendra *gaie*, *gaie*, *gaie!* / Rien qu’une dose *modeste* / Et l’effet sera *gigantesque!* / Rien ne va plus? N’hésitez *pas!* / PRENEZ DONC **FORTI-WONKA!**” (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 125-126 & 134).

⁷⁷⁵ Dit is op sigself vreemd dat Dahl, wat Britse geldeenhede gebruik het in *Charlie and the chocolate factory* (1964), skielik die Amerikaanse geldeenheid gebruik het in die gedeelte van die storie wat in Willy Wonka se sjokoladefabriek afspeel. Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het ook die verwysings na die Amerikaanse dollar behou in die Franse vertaling (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 44 en 135). Dit maak egter sin dat Farré die verwysing na kultuurgebonde geldeenhede in die doelt tekste behou het, aangesien Gaspar dieselfde strategie toegepas het in *Charlie et la chocolaterie* (1967).

Voorbeeld 301

Mr. Wonka shrugged his shoulders and turned his back on them. [...] It was an unhappy truth, he told himself, that nearly all people in the world behave badly when there is something really big at stake. Money is the thing they fight over most. But these pills were bigger than money. They could do things for you no amount of money could ever do. They were at least worth **a million dollars** a pill. (Dahl, 1972: 132-133)

Van hierdie stryery hou meneer Wonka net mooi niks. [...] Dis ongelukkig waar, mymer hy, dat byna alle mense hulle sleg gedra as daar iets groots op die spel is. Oor geld baklei hulle natuurlik die meeste. Maar hierdie pille is meer waardevol as geld. Hulle kan vir die mensdom meer doen as wat geld ooit kan. Elke pil is ten minste **een miljoen dollar** werd. (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 74)

Meneer Wonka trek sy skouers op en draai sy rug op hulle. [...] Dit is ongelukkig so, sê hy vir homself, dat byna alle mense ter wêreld hulle sleg gedra wanneer daar iets werklik groots op die spel is. Geld is die ding waarvoor mense die meeste baklei. Maar hierdie pille is meer as geld werd. Hulle kan vir jou dinge doen wat geen geld ooit kan doen nie. Elke pil is ten minste **'n miljoen dollar** werd. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 112)

Mens kan tot die gevolgtrekking kom dat Mavis de Villiers in dié geval inkonsekwent was, aangesien Leon Rousseau oorspronklik besluit het om die verwysings na geldeenhede in *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) te domestikeer. Met ander woorde, De Villiers moes eintlik dieselfde graad van aanpassing in die vervolghverhaal gebruik as wat Rousseau in die eerste *Charlie*-boek toegepas het. Volgens Kobus Geldenhuys moes die verwysings na Britse geldeenhede in *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) nooit gedomestikeer word nie omdat die storie in Engeland afspeel (Geldenhuys, 15 Januarie 2012: n.pag) en is die verwysings na die Amerikaanse geldeenhede met opset in *Charlie en die groot glashyser* (2006a) oorgedra om te wys dat dié verhaal ook in 'n ander land afspeel. Dié argument word gestaaf deur Geldenhuys se besluit om van vervreemding gebruik te maak tydens die vertaling van eiename en kultuurgebonde maateenhede. Volgens Geldenhuys is daar drie moontlike verduidelikings vir dié inkonsekwentheid (Geldenhuys, 15 Januarie 2012: n.pag.):

1. Die vertaler was nie konsekwent nie en die redigeerder en eindredakteur het dit misgekyk;
2. Die vertaler was konsekwent, maar die redigeerder of eindredakteur het dit verander; óf
3. Die vertaler was nie konsekwent nie en die redigeerder het dit reggemaak, maar die eindredakteur het dit weer verkeerdlik verander.

Dit is dus belangrik om in gedagte te hou dat mens nie net die vinger na vertalers behoort te wys indien daar inkonsekwentheid in die doelt tekste verskyn nie. Redigeerders en eindredakteurs is net so betrokke by die skep van vertalings en sonder hulle goedkeuring sal vertaalprodukte nooit die lig sien nie. Een van die grootste probleme wat betref die Franse vertaling van Roald Dahl se prosimetriese tekste is dat die inisiële en oorkoepelende vertaalstrategieë uiters uiteenlopend is. Dit is vreemd dat Gallimard Jeunesse, wat verantwoordelik was vir die publikasie van al dié vertaalprodukte, nie die onderskeie vertalers van gedetailleerde vertaalopdragte voorsien het wat duidelik stipuleer wat daar van

hulle verwag word nie. In plaas daarvan dat elke teks as 'n afsonderlike vertaalprojek beskou word en dat die vertalers telkens self besluit watter strategieë hulle op die vertaling van eie- en plekname en kultuurgebonde elemente wil toepas, sou algemene instruksies wat betref die vertaling van Roald Dahl se prosimetriese tekste die Franse vertalers se taak vergemaklik en hulle in staat stel om doelt tekste te produseer wat eenvormig van aard is. Ten spyte van die enkele inkonsekwenthede wat per abuis in Mavis de Villiers en Kobus Geldenhuys se vertalings verskyn het, is laasgenoemde byvoorbeeld die geval met die onderskeie Afrikaanse vertalings van Roald Dahl se prosimetriese tekste. Anna Kleynhans, Mavis de Villiers en Leon Rousseau se oorspronklike vertalings van Roald Dahl se kinderboeke wat, met uitsondering van *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d), by Tafelberg-Uitgewers verskyn het, is geskep om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem uit te brei en moes dermate gedomestikeer word dat dit as selfstandige tekste in die doelsisteem kon funksioneer. Rousseau het selfs die ouma in *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d) se manier van praat aangepas. Die ouma, wat heeltyd na haar kleinseun as 'boytjie' verwys gebruik uitdrukkings soos 'hoessit' en 'hoe vat djy daai' (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 43 en 50). Dié linguistiese domestikering dien verskeie funksies, dit wys dat die ouma die kluts kwyd is, dit verhoog die vermaaklikheidswaarde van die vertaling en dit werp lig op die multikulturele binne die Afrikaanse taalgemeenskap (vergelyk 3.2.2.). Kobus Geldenhuys se nuwe vertalings, wat by Human & Rousseau verskyn het, is weer geskep om die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul, jong doelttekslesers van goeie gewilde tekste te voorsien en hulle aan internasionale tendense bloot te stel.

6.2.3. Linguistiese lekkernye: Linguistiese vertaalprobleme

In 'n sekere mate stem die Afrikaanse en Franse taalreëls en konvensies ooreen met 'n vertaalopdrag; die konvensionele linguistiese norme bepaal byvoorbeeld die tempus en sintaksis wat in die prosa-gedeelte van die vertalings gebruik moet word⁷⁷⁶. Aangesien die onderlinge sisteme se linguistiese norme van mekaar verskil, is die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers van Roald Dahl se prosimetriese kinderstories gedwing om van linguistiese domestikering gebruik te maak en doelt tekste te skep wat aan die doelsisteme se taalreëls en konvensies voldoen. Die linguistiese domestikering van Roald Dahl se prosimetriese tekste kan in twee kategorieë verdeel word, naamlik standaardaanpassings (6.2.3.1.) en teksspesifieke aanpassings (6.2.3.2.). Standaardaanpassings verwys na die linguistiese, strukturele domestikering wat toegepas moet word sodat die vertalings aan die onderskeie doelsisteme se taalkonvensies voldoen, o.a. die domestikering van die tempus, sintaksis, leestekens en aanspreekvorme. Teksspesifieke aanpassings verwys na die domestikering

⁷⁷⁶ Die vertalers het aansienlik meer vryheid wat betref die vertaling van versfragmente; hulle kan byvoorbeeld van inversie gebruik maak of afwyk van algemene sintaksis en tempus om 'n spesifieke metrum of rympatroon te bewerkstellig.

van stilistiese aspekte wat spesifiek op die vertaling van Roald Dahl se unieke, uiters deskriptiewe en kreatiewe taalgebruik van toepassing is, naamlik woordspel en beeldspraak. Die vernaamste standaard- en teksspesifieke linguistiese aanpassings wat tydens die Afrikaanse en Franse vertalings van Roald Dahl se prosimetriese tekste toegepas is, word hier onder bespreek.

6.2.3.1. Basiese bestanddele: Algemene linguistiese aanpassings

6.2.3.1.1. Tempus

Roald Dahl was 'n waaghalsige skrywer wat gereeld die grense oorskry het van dít wat as aanvaarbaar beskou word in die kinder- en jeugliteratuur en het, tot jong lesers se genot en volwassene kritici se ontsteltenis, gereeld gebruik gemaak van taboe-temas en onnutsige taalgebruik. Tog was daar sekere reëls wat dié dapper, kontroversiële skrywer nie sommer oortree het nie; Dahl se prosatekste voldoen byvoorbeeld aan die bronsistiem se mees basiese linguistiese vereiste omdat dit in die imperfektum geskryf is. Dahl het wel van die presens in die prosatekste gebruik gemaak in die enkele gevalle wat die verteller die lesers direk aanspreek⁷⁷⁷, o.a. aan die begin van *Charlie and the chocolate factory* (1964) en *The giraffe and the pelly and me* (1985a). Byvoorbeeld, reg aan die begin van *Charlie and the chocolate factory* (1964) stel Dahl, met behulp van illustrasies, die jong lesers bekend aan die Bucket-gesin (vb. 302) en in *The giraffe and the pelly and me* (1985a) vertel Billy vir die lesers van die ou lekkergoedwinkel in sy woonbuurt (vb. 303)⁷⁷⁸:

Voorbeeld 302



These two very old people are the father and the mother of Mr. Bucket. Their names are Grandpa Joe and Grandma Josephine.



This is Mr. Bucket. This is Mrs. Bucket. Mr. and Mrs. Bucket have a small boy whose name is Charlie Bucket.



And *these* two very old people are the father and mother of Mrs. Bucket. Their names are Grandpa George and Grandma Georgina.



This is Charlie. How d'you do? And how d'you do? And how d'you do again? He is pleased to meet you. (Dahl, 1964: 11-13)

⁷⁷⁷ Die strategie kan ingespan word om 'n band met die jong doeltekslesers te smee en die afstand tussen die teks en die lesers te verminder.

⁷⁷⁸ Die begin van *Charlie and the chocolate factory* (1964) herinner baie aan die begin van beginnerleesboekies (o.a. die *Boet en Saartjie*-boekies) waar elke karakter deur middel van 'n illustrasie en 'n kort sin aan die lesers voorgestel word.

Voorbeeld 303

Not far from where I live there is a queer old empty wooden house standing all by itself on the side of the road.
I long to explore inside it but the door is always locked, and when I peer through a window all I can see is
darkness and dust. (Dahl, 1985a: 1)

Aangesien die versfragmente in Dahl se stories hoofsaaklik narratief van aard is en óf gebruik word om die prosatekste (intriges) aan te vul, o.a. “Augustus Gloop” en “Veruca Salt, the little brute” in *Charlie and the chocolate factory* (1964), waarin verduidelik word wat met die ongehoorsame kinderkarakters gebeur, óf om oor ’n afsonderlike gebeurtenis te berig, o.a. “Attention please!” in *Charlie and the great glass elevator* (1972), wat die storie van Goldie Picklesweet vertel, is die meeste van die verse ook in die imperfektum geskryf. Sekere versfragmente is egter in die toekomstige tyd geskryf. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met die versfragmente in *The enormous crocodile* (1978a), waarin die krokodil vertel hoe hy kinders gaan verorber (vb. 304), en “We will polish your glass” in *The giraffe and the pelly and me* (1985a), waarin die diere vertel hóé blink hulle klante se vensters sal wees nadat dit gewas is (vb. 305). Dahl het ook in uitsonderlike gevalle die presens gebruik, o.a. in “Hello, you great Knid” (*Charlie and the great glass elevator*, 1972), waarin meneer Wonka die spot dryf met die monster uit die buiteruim (vb. 306):

Voorbeeld 304

I am going to fill my hungry empty tummy
With something yummy yummy yummy yummy!

I'm off to find a yummy child for lunch.
Keep listening and you'll hear the bones go crunch!

The sort of things that I am going to eat
Have fingers, toe-nails, arms and legs and feet!
(Dahl, 1978a: n.pag.)

Voorbeeld 305

We will polish your glass
Till it's shining like brass
And it sparkles like sun on the sea!
We will work for Your Grace
Till we're blue in the face,
The Giraffe and the Pelly and me!
(Dahl, 1985a: 29)

Voorbeeld 306

Hello, you great Knid! Tell us, how do you do?
You're a rather strange colour today.
Your bottom is purple and lavender blue.
Should it really be looking that way?

Are you not feeling well? Are you going to faint?
Is it something we cannot discuss?
It must be a very unpleasant complaint,
For your backside's as big as a bus!

Let me get you a doctor. I know just the man
For a Knid with a nasty disease.
He's a butcher by trade which is not a bad plan,
And he charges quite reasonable fees.
[...]
(Dahl, 1972: 77)

Mits uitgewers aan vertalers ’n gedetailleerde vertaalopdrag verskaf, het vertalers gewoonlik ’n mate van vryheid wat betref die vertaling van eie- en plekname, kultuurgebonde elemente

en stilistiese aspekte (vergelyk 3.3.2.1., 3.3.2.2. en 3.3.2.3.2.). Laasgenoemde is egter nie die geval met die domestikering van die tempus nie. Inteendeel, dit is vanselfsprekend dat vertalers die tempus sal aanpas sodat dit met die onderlinge doelsisteme se taalkonvensies ooreenstem, aangesien uitgewers botweg kan weier om tekste te publiseer wat nie aan die doelsisteem se algemene taalreëls voldoen nie. Selfs die Dahl-vertalers wat van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het, soos Kobus Geldenhuys en Élisabeth Gaspar, het gevolglik die tempus in hulle prosa- en versvertalings linguisties aangepas. Anna Kleynhans (*Die tamaai krokodil*), Mavis De Villiers (*Hendrik en die reuseperske*, *Slimjan die Jakkalsman* en *Charlie en die groot glashyser*), Leon Rousseau (*Kalie Emmer en die sjokoladefabryk* en *Marius se merkwaardige medisyne*) en Kobus Geldenhuys (*James en die reuseperske*, *Charlie en die sjokoladefabryk*, *Charlie en die groot glashyser* en *Matilda*) het hoofsaaklik van die historiese presens gebruik gemaak, soos wat die norm is in die Afrikaanse sisteem, terwyl Maxime Orange (*James et la grosse pêche*), Élisabeth Gaspar (*Charlie et la chocolaterie*), Marie-Raymond Farré (*Fantastique Maître Renard*, *Charlie et le grand ascenseur de verre*, *Les deux gredins*, *La potion magique de Georges Bouillon*, *Sacrées sorcières* en *La girafe, le pélican et moi*), Marie Saint-Dizier (*Les Minuscules*), Henri Robillot (*Matilda* en *Un amour de tortue*), Odile Georges en Patrick Jusserand (*L'énorme crocodile*) die verlede tyd (historiese verlede tyd, imperfektum, perfektum en plusquamperfektum) gebruik het.

Die vertalers se strategieë wat betref die vertaling van die prosateksgedeeltes waarin die lesers aangespreek word en die presens gebruik word, stem egter nie ooreen nie. Die onderskeie vertalers van *Charlie and the chocolate factory* (1964) het byvoorbeeld, nes Dahl, gebruik gemaak van die presens in die uittreksel waarin Dahl jong lesers met behulp van illustrasies aan Charlie Bucket en sy gesin voorstel (vb. 307)⁷⁷⁹, terwyl Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) besluit het om die tempus in die eerste paragraaf in *La girafe, le pélican et moi* (1985b), waarin Billy lesers van die lekkergoedwinkel vertel, te domestikeer sodat dit ooreenstem met die tempus (verlede tyd) wat in die res van die storie gebruik word (vb. 308):

⁷⁷⁹ Geldenhuys se vertaling van dié gedeelte is nie heeltemal so geslaagd nie, bloot omdat geen illustrasies in die eerste uitgawe van sy vertaling verskyn nie. Quentin Blake se illustrasies verskyn wel in die Afrikaanse uitgawes wat ná 2005 gepubliseer is.

Voorbeeld 307



[1]



[2]



[3]



[4]⁷⁸⁰

[1] Hierdie twee stokou mense is meneer Emmer se vader en moeder. Hulle heet oupa Jak en oma Jakomina.

[2] En hierdie twee stokou mense is mevrou Emmer se vader en moeder. Hulle heet oupa Jors en oma Jorsina.

[3] Hier is meneer Emmer.

Hier is mevrou Emmer.

Meneer en mevrou Emmer het 'n klein seuntjie. Sy naam is Kalie Emmer.

[4] Hier is Kalie.

Aangename kennis. Aangename kennis. En nogmaals aangename kennis.

Hy is bly om u te leer ken.

(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 1-2)

Daar is twee stokou mense: meneer Bucket se pa en ma. Hulle is oupa Joe en oma Josephine.

En daar is nog twee stokou mense: mevrou Bucket se pa en ma. Hulle is oupa George en oma Georgina.

Dan is daar natuurlik meneer Bucket. En mevrou Bucket.

Meneer en mevrou Bucket het 'n seun. Sy naam is Charlie Bucket.

Bly te kenne. En bly te kenne. En nog 'n keer bly te kenne.

Hy is bly om jou te ontmoet.

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 9)



[1]



[2]



[3]



[4]⁷⁸¹

[1] Ce vieux monsieur et cette vieille dame sont les parents de Mr. Bucket.

Ils s'appellent grand-papa Joe et grand-maman Joséphine.

[2] Et voici deux autres vieux. Le père et la mère de Mrs. Bucket.

Ils s'appellent grand-papa Georges et grand-maman Georgina.

[3] Voici Mr. Bucket. Voici Mrs. Bucket.

Mr. et Mrs. Bucket ont un petit garçon qui s'appelle Charlie Bucket.

[4] Voici Charlie.

Bonjour, Charlie! Bonjour, bonjour et re-bonjour.

Il est heureux de faire votre connaissance.

(Dahl, Farré [vert.], 1967: 9-11)

Voorbeeld 308

Près de chez moi, il y avait une drôle de maison tout en bois, inhabitée, complètement isolée et située au bord de la route. Je brûlais d'envie de l'explorer mais la porte restait toujours fermée. En regardant par la fenêtre, je voyais que c'était sale et tout noir à l'intérieur.

(Dahl, Farré [vert.], 1985b: 7)

Hoewel die vertalers die narratiewe versfragmente aangepas het wat in die imperfektum geskryf is sodat dit met die Afrikaanse en Franse doelsisteme se taalkonvensies ooreenstem, het hulle nie die tempus van die verse wat in die toekomstige tyd of presens geskryf is, verander nie. Byvoorbeeld, Anna Kleynhans, Odile George en Patrick Jusserand het die toekomstige tyd gebruik in hulle vertalings van die drie versfragmente in *The*

⁷⁸⁰ Illustrasies deur Faith Jacques.

⁷⁸¹ Illustrasies deur Quentin Blake.

enormous crocodile (1978a) waarin die skelm krokodil vertel hoe hy daarna uitsien om kinders te verslind (vb. 309⁷⁸²) en Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré het die presens gebruik in hulle vertalings van “Hello, you great Knid” (vb. 310):

Voorbeeld 309

Ek gaan my leë, honger maag
vul met iets wat lekker smaak!
Ek gaan 'n lekker kind my ete maak.
Jy sal hoor hoedat die bene kraak!
Die soort ding wat ek gaan eet,
het arms en bene, vingers en voete!
(Dahl, Kleynhans [vert.], 1983c: n.pag.)

J'vais remplir mon ventre affamé et creux
Avec un truc délicieux, délicieux.
J'suis d'sortie pour trouver un gosse à croquer.
Tends l'oreille et t'entendras les os craquer!
L'aliment que je m'en vais consommer
Possède doigts, ongles, bras, jambes pieds!
(Dahl, George & Jusserand [vert.], 1978c: n.pag.)

Voorbeeld 310

Halló, jou groot Woempa! Hoe gaan dit vandag?
Jou kleur lyk vir my bietjie raar.
Jou agterste punt is nou pimpel en pers –
om die waarheid te sê, dit lyk naar!

Voel jy dalk bietjie olik? Of selfs effens flou?
Vir jou kwale moet jy eintlik rus...
Ons kry jou so jammer, dis seker maar erg
met 'n agterent groot soos 'n bus!

'n Dokter miskien? Ek ken nogal een
wat 'n Woempa soos jy kan hanteer.
Hy's 'n slagter van amp en is goed met die mes,
hy kan kap, hy kan saag en dies meer.
[...]
(Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 42-43)

Hallo, Wurm-Wroet! Hoe gaan dit met jou?
Hoekom is jou agterstewe so opgehewe en blou?
Dis skielik pimpel en pers.
Dis regtig nogal pervers.

Voel jy bietjie olik? Voel jy skielik flou?
Wat makeer? Is daar iets fout met jou?
As jy met ons wil praat, kan jy gerus.
Jou agterstewe is so groot soos 'n bus!

Ek dink ons moet vir jou 'n dokter kry.
Dis onnodig dat jy so ly en swaarkry.
Ek ken 'n slagter, 'n meester met 'n mes.
Hy's goedkoop en doen altyd sy allerbes.
[...]
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 63-64)

Salut à toi, grand Kpou! Comment ça va?
Tu m'as l'air étrange.
Ton derrière est pourpre et orange.
C'est bien normal, tout ça?

Tu ne te sens pas bien? Tu vas défaillir?
Est-ce un secret honteux?
Il a des raisons de gémir,
Ton arrière-train monstrueux!

Je connais un médecin
Pour un Kpou mal en point!
Il s'agit d'un boucher,
Ses tarifs sont légers!
[...]
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 76)

⁷⁸² Kleynhans se strewe om getrou te bly aan die inhoud van die versfragmente het daartoe gelei dat sy nie altyd daarin kon slaag om eindrym in haar versvertalings te bewerkstellig nie. Sy sou maklik rymende versvertalings kon produseer indien sy haarself die vryheid gegun het om van herskrywing en/of manipulasie gebruik te maak. Byvoorbeeld, sy sou die derde versfragment kon vertaal as: “Ek soek 'n sappige kind / om pens en pootjie te verslind” of “Twee arms, twee bene en tien toontjies wat krul / dís nou 'n dis waaraan ek wil smul”.

6.2.3.1.2. Formele en informele aanspreekvorme

Soos reeds genoem, word daar in die Franse sisteem 'n onderskeid getref tussen formele- ('vous') en informele aanspreekvorme ('tu'), terwyl daar net een aanspreekvorm ('you') in Engels bestaan. Dit is die Franse norm om die formele aanspreekvorm te gebruik om respek teenoor vreemdelinge, ouer mense en mense met gesag te toon, terwyl die informele aanspreekvorm oudergewoonte tot vriende en familieleden beperk word. In die Franse sisteem dien die formele aanspreekvorm egter tegelykertyd as die tweede persoon meervoud ('julle'). Wanneer vertellers in die Franse Dahl-vertalings die lesers aanspreek en die aanspreekvorm 'vous' gebruik word (vergelyk vb. 307), beteken dit dus óf dat die verteller respek toon aan die individu wat die boek lees óf dat die lesers as 'n 'groep' aangespreek word. Byvoorbeeld, dit is onduidelik of Raymond Farré en Marie Saint-Dizier die aanspreekvorm 'vous' in hulle vertaling van die versfragment "So give me a bug and a jumping flea" (*La potion magique de Georges Bouillon*, 1982c) gebruik omdat hulle die lesers as 'n groep aanspreek of omdat hulle respek toon aan die individu wat die teks lees: "[...] **Sentez-vous?** Vraiment répugnant. / Je remue, fais bouillir longtemps. / Belle mixture en vérité! / C'est prêt! / **Bouchez-vous** le nez! [...]" (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 23). Farré en Saint-Dizier het ook die tweede persoon meervoud ('vous') in hulle vertaling van die versfragment "If you are old and have the shakes" (*Charlie et le grand ascenseur de verre*, 1978b) gebruik omdat die Oempa-Loempas die publiek aanspreek, m.a.w. die advertensie vir Wonka-Vite is op meer as een persoon gerig. Dié argument word gestaaf deur die feit dat die Oempa-Loempas in die laaste strofe (wat later in die storie herhaal word) die publiek as 'lieuwe vriende' aanspreek: "Alors, **chers vieux amis**, essayez! / Votre deviendra gaie, gaie, gaie!" (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 132)⁷⁸³.

Aangesien die afwisselende gebruik van die formele- en informele aanspreekvorme 'n algemene verskynsel is in die Franse sisteem, maak dit sin dat die onderskeie vertalers dit ook gebruik. Byvoorbeeld, die kinderkarakters in die Franse Dahl-vertalings gebruik gewoonlik uit respek en/of hoflikheid die formele aanspreekvorm 'vous' wanneer hulle ouer mense, mense in gesagsposisies en vreemdelinge aanspreek. Laasgenoemde is o.a. die geval wanneer Charlie met Willy Wonka gesels (*Charlie et la chocolaterie*, 1967 en *Charlie et le grand ascenseur de verre*, 1978b), wanneer Billy met die hertog van Hampshire praat (*La*

⁷⁸³ Interessant genoeg, het Kobus Geldenhuys besluit om sy vertaling van dié versfragment sowel die tweede persoon enkelvoud ('jy') as die tweede persoon meervoud ('julle') te gebruik: "Is **jy** oud en vol skete, / is **jou** jeug lankal vergete? / Is **jy** alewig aan die bewe / Is **jy** al moeg vir die lewe? / Is **jy** knorrig en vol verdriet, / Is **jy** 'n menslike parasiet? / DRINK DAN WONKA-JONKA! [...]" So kom, lieuwe vriende, hou op huiwer, / Word weer jonk en vars en suiwer! / Drink van hierdie magiese dinamiet; / Dis die einde van al **julle** verdriet! Gryp dié kans wat die lewe **julle** bied! / DRINK WILLY WONKA SE WONKA-JONKA!" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 105). Mavis de Villiers, wat verantwoordelik was vir die oorspronklike Afrikaanse vertaling van dié kinderstories, het in haar vertaling van "If you are old and have the shakes" net die tweede persoon enkelvoud gebruik. Dit is egter noemenswaardig dat sy die strofe weggelaat het waarin die Oempa-Loempas die publiek as 'lieuwe vriende' aanspreek, omdat dié strofe ook later as 'n versfragment ("Come on, old friends") in die teks verskyn. De Villiers het wél van die tweede persoon meervoud gebruik gemaak in haar vertaling van "Come on, old friends": "Kom my vriende, ruk **jul** reg, / toor meteens die jare weg! [...]" (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 74).

girafe, le pélican et moi, 1985b), wanneer Matilda die bibliotekaresse mevrou Phelps om hulp vra en juffrou Honey se vrae beantwoord (*Matilda*, 1988b) en wanneer Billy Don Mini uitvra (*Les Minuscules*, 1991c). Die kinders in die Franse vertalings gebruik egter die informele ‘tu’ wanneer hulle vriende of familieleden aanspreek. Byvoorbeeld, Charlie gebruik die informele aanspreekvorm ‘tu’ wanneer hy met sy ouers en grootouers gesels (*Charlie et la chocolaterie*, 1967 en *Charlie et le grand ascenseur de verre*, 1978b); George, wat probeer om sy ouma met sy merkwaardige medisyne reg te dokter en die seuntjie wat daarin slaag om al die hekse in Engeland uit te wis, gebruik die informele aanspreekvorm wanneer hulle met hulle oumas praat (*La potion magique de Georges Bouillon*, 1982c en *Sacrées sorcières*, 1984d); en Billy gebruik dit as hy met sy dierevriende praat (*La girafe, le pélican et moi*, 1985b)⁷⁸⁴. Die afwisselende gebruik van die twee aanspreekvorme word ook in die onderskeie versvertalings waargeneem. Byvoorbeeld, in Marie-Raymond Farré se vertaling van die versfragment “Hello, you great Knid” (*Charlie et le grand ascenseur die verre*, 1978b) gebruik Willy Wonka die informele ‘tu’ wanneer hy die monster uit die buiteruim bespot, maar die dokter, wat geroep word om te kyk of hy iets omtrent die gedrog se seer agterstewe kan doen, tree professioneel op en gebruik die formele ‘vous’ wanneer hy met sy pasiënt praat (vb. 311); in Farré se vertaling van “Attention, please!” (*Charlie et le grand ascenseur die verre*, 1978b) gebruik die ouma weer die informele aanspreekvorm wanneer sy met haar kleindogter raas, maar sy gebruik die formele aanspreekvorm wanneer sy die hospitaal skakel om ’n ambulans te ontbied (vb. 312):

Voorbeeld 311

Hello, you great Knid! Tell us, how do you do?
 You're a rather strange colour today.
 Your bottom is purple and lavender blue.
 Should it really be looking that way?
 [...]
 “It's a bad case of rear-ache,” the medico said,
 “And it's something I cannot repair.
 If you want to sit down, you must sit on your head,
 With your bottom high up in the air!”
 (Dahl, 1972: 77 & 78)

⁷⁸⁴ In die Franse vertalings van Roald Dahl se diereverhale *Fantastic Mr. Fox* (1970) en *The enormous crocodile* (1978a) gebruik die dierekarakters deurgaans die informele aanspreekvorm wanneer hulle met mekaar praat. In *Fantastique Maître Renard* (1980b) word die formele aanspreekvorm wél gebruik wanneer boer Bean se huishulp (Mabel) en mevrou Bean met mekaar praat: “*Je me réjouira quand cette salle bête sera tuée et pendue à la porte d'entrée*,” *cria-t-elle*. “*Et à propos, madame Bean, votre mari m'a promis la queue en souvenir*.” “*La queue a été mise en pièces par les balles*,” *dit la voix du dessus*. “*Vous ne le saviez pas?*” “*Elle est donc perdue?*” “*Bien sûr qu'elle est perdue. Ils ont tiré sur la queue mais ont raté le renard*.” “*Oh, zut!*” *dit la grosse femme*. “*Je voulais tant cette queue!*” “*Vous aurez la tête à la place, Mabel. Vous pourrez la faire empailler et l'accrocher au mur de votre chambre. Maintenant dépêchez-vous avec ce cidre!*” (Dahl, Farré [vert.], 1980b: 102). In Mavis de Villiers se vertaling *Slimjan die Jakkalsman* (1984f) gebruik mevrou Bean weer die informele aanspreekvorm wanneer sy met Mabel praat, terwyl Mabel haar werkgewers as ‘meneer’ en ‘mevrou’ aanspreek: “*Ek sal maar te dankbaar wees as die dooie Slimjan hier voor op die stoep land, sê die vette Truia*. ‘*Tussen hakies, mevrou, meneer het my die stert belowe*.’ “*Die stert is stukkende geskiet*,’ antwoord mevrou De Jager. ‘*Het jy dit dan die geweet nie?*’ “*Is dit waar?*’ “*Natuurlik is dit waar. Hulle het die stert raakgeskiet maar die jakkals verloor*.’ “*Ag, nee, sê die vet vrou teleurgesteld*. “*Ek wou tog so graag die stert gehad het!*” “*Jy kan maar die kop kry, Truia. Jy kan dit laat opstop en in jou slaapkamer hang. Maar maak nou gou, vrou! Kry klaar!*” (Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 51-52).

Salut à **toi**, grand Kpou! Comment **ça va**?
Tu m'as l'air étrange.
Ton derrière est pourpre et orange.
 C'est bien normal, tout ça?
 [...]
 "**Votre** cas est désespéré",
 Conclut l'apothicaire.
 "Pour **vous** asseoir, **faites** le poirier
 Avec le derrière en l'air!"
 (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 76 & 77)

Voorbeeld 312

[...]
 "I don't feel well," the girl replied.
 Angrily Grandma shook her head.
 "I'm really not surprised," she said.
 "Why can't you leave my pills alone?"
 With that, she grabbed the telephone
 And shouted, "Listen, send us quick
 An ambulance! A child is sick!
 It's number fifty, Fontwell Road!"⁷⁸⁵
 Come fast! I think she might explode!"
 [...]
 (Dahl, 1972: 144)

[...]
 "Je suis malade!" réplique l'enfant.
 Et la grand-mère, grommelant:
 "Ça, ce n'est pas étonnant!
 Pourquoi **as-tu pris** mes médicaments?"
 Téléphone d'urgence
 Pour demander une ambulance.
 "Ma petite-fille s'est empoisonnée!
Venez vite la chercher,
 Sinon elle va exploser!"
 [...]
 (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 148)

In die Afrikaanse sisteem bestaan daar ook twee aanspreekvorme ('u' en 'jy'), hoewel die formele aanspreekvorm ('u') deesdae spaarsaam gebruik word omdat dit as oudmodies beskou word. Vergelyk byvoorbeeld Leon Rousseau en Kobus Geldenhuys se Afrikaanse vertalings *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a). In Rousseau se vertaling, wat in die tagtigerjare verskyn het, word die formele aanspreekvorm gebruik in die gedeelte van die storie waarin die verteller die leser aanspreek, maar dit klink vreeslik formeel en oudmodies. In die herversetaling, wat in 2005 verskyn het, het Geldenhuys besluit om eerder die meer neutrale 'bly te kenne' te gebruik (vergelyk vb. 307). Rousseau het ook die formele aanspreekvorm 'u' gebruik om jong lesers se ouers aan te spreek in sy vertaling van die versfragment "The most important thing we've learned", terwyl Geldenhuys die informele 'jy' verkies het (vb. 313):

⁷⁸⁵ Sowel Raymond Farré en Marie Saint-Dizier as Mavis de Villiers en Kobus Geldenhuys het die verwysing na die adres weggelaat in hulle versetelings.

Voorbeeld 313

[...]
 Fear not, because we promise you
 That, in about a week or two
 Of having nothing else to do,
 They'll now begin to feel the need
 Of having something good to read.
 And once they start – oh boy, oh boy!
 You watch the slowly growing joy
 That fills their hearts. They'll grow so keen
 They'll wonder what they'd ever seen
 In that ridiculous machine,
 That nauseating, foul, unclean
 Repulsive television screen!
 And later, each and every kid
 Will love you more for what you did.
 [...]
 (Dahl, 1972: 174)

[...]
 Vrees nie, want ons belowe u,
 binne 'n week, dalk twee of drie,
 sal daardie kinders begin lees
 (want anders sal hul ledig wees).
 En as die gogga eers gebyt het,
 sal hulle lees sodra hul tyd het.
 Gou sal die vreugdevure brand,
 want boeke bring 'n wonderland
 en boonop slyp hul die verstand.
 As u u kind al vroeg leer lees,
 sal hy u ewig dankbaar wees!
 [...]
 Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 89)

[...]
 Oor 'n week of twee
 Sal hulle begin ingee
 En van heeltid verveeld wees
 Sal hulle eindelijk begin lees.
 Dan sal hul handomkeer verander
 En dit ook aanbeveel vir ander.
 Hulle sal ontdek iets soos lees
 Is balsem vir die mens se gees.
 As die gogga eers behoorlik byt
 Lees hulle later die hele tyd
 En vergeet heeltemal van die blêrende TV
 Want nou's dit boeke wat hulle plesier gee.
 Hulle sal eendag besef **hy't** hulle 'n guns bewys
 Deur hulle op die vreugde van lees te wys.
 [...]
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 141)

Hoewel die formele aanspreekvorm 'u' deesdae spaarsaam gebruik word, beteken dit nie dat hoflikheid nie hoog geag word nie en dit word gewoonlik as ongemanierd beskou wanneer kinders die informele aanspreekvorm gebruik as hulle met ouer mense of persone met gesag praat. Die probleem word gewoonlik omseil deur net gebruik te maak van die persoon se titel en/of naam en dit te herhaal, indien nodig⁷⁸⁶. Byvoorbeeld, in Leon Rousseau se vertaling van *George's marvellous medicine* (1981a) gebruik George elke keer 'ouma' as hy sy ouma aanspreek (vb. 314) en in Kobus Geldenhuys se vertaling van *Matilda* (1988a) gebruik Matilda elke keer 'juffrou' as sy met haar onderwyseres praat (vb. 315):

Voorbeeld 314

"How much sugar in your tea today, Grandma?" George asked her. (Dahl, 1981a: 2)

"Hoeveel suiker wil **Ouma** vandag in **Ouma** se tee hê?" vra Marius. (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 7)

⁷⁸⁶ Deesdae is dit 'n algemene verskynsel dat kinders die informele aanspreekvorm gebruik wanneer hulle met hul ouers praat. Byvoorbeeld, jong kinders sal sê 'Mamma sal jy...' en 'Pappa kan jy'. Dit maak dus sin dat Kobus Geldenhuys ook dié strategie in sy vertaling van *Matilda* (2006b) gebruik het: "*Wat makeer Pappa?*" vra sy. "*Het jou kop opgeswel of iets?*" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 25). Geldenhuys het egter nie uitsluitlik van die strategie gebruik maak nie en het by tye, nes De Villiers en Rousseau (vergelyk vb. 314 en vb. 315) die volwassenes se titels en/of name i.p.v. 'n aanspreekvorm gebruik: "*Matilda* sê: 'As ek **Pappa** is, sal ek dit goed gaan was, met seep en water. Maar **Pappa** sal moet gou maak'" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 56).

Voorbeeld 315

"Please tell it," Miss Honey said. "I promise I won't mind."
 "I think you will, Miss Honey, because I have to use your first name to make things rhyme and that's why I don't want to say it."
 (Dahl, 1988a: 73)

"Ag, asseblief," sê juffrou Honey. "Ek belowe ek sal nie kwaad raak nie."
 "Ek dink **juffrou** sal, want ek moes **juffrou** se naam gebruik om alles te laat rym. Dis hoekom ek dit nie wil opsê nie."
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 70)

Hoewel die formele Afrikaanse aanspreekvorm deesdae selde gebruik word, het Kobus Geldenhuys besluit om dit in sy vertaling van *Matilda* (1988a) in te span omdat dit hom in staat gestel het om die karakters se onderlinge verhoudings te beklemtoon en iets omtrent hulle geaardheid onthul. Byvoorbeeld, die saggeaarde, goedgesmanierde juffrou Honey gebruik die formele aanspreekvorm 'u' wanneer sy juffrou Trunchbull en Matilda se ouers aanspreek, terwyl die weersinswekkende skoolhoof, wat juffrou Honey van haar jeug en erfposisie beroof het en haar gedurig boelie, en Matilda se onbeskaafde, selfgesentreerde ouers die informele aanspreekvorm 'jy' gebruik wanneer hulle met die jong juffrou praat (vb. 316 en vb. 317).

Voorbeeld 316

"I must tell you, Headmistress," she said, "that you are completely mistaken about Matilda putting a stink-bomb under your desk."
 "I am never mistaken, Miss Honey!"
 "But Headmistress, the child only arrived in school this morning and came straight to the classroom..."
 "Don't argue with me, for heaven's sake, woman! This little brute Matilda or whatever her name is has stink-bombed my study! There's no doubt about it! Thank you for suggesting it."
 "But I didn't suggest it, Headmistress."
 "Of course you did! Now what is it you want, Miss Honey? Why are you wasting my time?"
 "I came to you to talk about Matilda, Headmistress. I have extraordinary things to report about the child. May I please tell you what happened in class just now?"
 (Dahl, 1988a: 80)

"Ek moet vir **u** sê, juffrou Trunchbull," sê sy, **u** is heeltemal verkeerd oor Matilda wat die stinkbom onder **u** lessenaar gesit het."
 "Ek is nooit verkeerd nie, juffrou Honey!"
 "Maar juffrou Trunchbull, die kind het vanoggend eers hier by die skool aangekom en sy is reguit na my klaskamer toe..."
 "Moenie met my teëpraat nie, vroumens! Daardie klein misoes van 'n Matilda of wat ook al haar naam is, het my kantoor met 'n stinkbom kom saboteer! Daar bestaan geen twyfel dat dit sy was nie! Dankie, dat **jy** vir my kom sê het."
 "Maar ek het nie, juffrou Trunchbull."
 "Natuurlik het **jy**! So wat wil **jy** hê, juffrou Honey? Hoekom mors **jy** my tyd?"
 "Ek het met **u** oor Matilda kom praat, juffrou Trunchbull. Ek het merkwaardige dinge om oor die kind te rapporteer. Mag ek asseblief vir **u** vertel wat nou net in die klas gebeur het?"
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 77)

Voorbeeld 317

"[...] I am Matilda's teacher at school and it is important I have a word with you and your wife."
 "Got trouble already, has she?" Mr. Wormwood said, blocking the doorway. "Well, she's your responsibility from now on. You'll have to deal with her."
 [...]
 "Now look at *me*," Mrs. Wormwood said. "Then look at you. You chose books. I chose looks."

Miss Honey looked at the plain plump person with the smug suet-pudding⁷⁸⁷ face who was sitting across the room.
 "What did you say?"
 "I said you chose books and I chose looks," Mrs. Wormwood said. (Dahl, 1988a: 86 en 91-92)

"[...] Ek is Matilda se onderwyser by die skool en dit is belangrik dat ek met **u** en **u** vrou moet praat."
 "Het sy al klaar in die moeilikheid beland?" se meneer Wormwood en staan die deur toe. "Wel, sy's van nou af **jou** verantwoordelikheid. **Jy** sal haar moet regsien."
 [...]
 "Kyk na *my*," sê mevrou Wormwood. "En kyk dan na **jou**. **Jy** het boeke gekies. Ek het skoonheid gekies."
 Juffrou Honey kyk na die doodgewone, plomp vrou met die selfvoldane poedinggesig wat oorkant haar sit.
 "Hoe het **u** gesê?" vra sy.
 "Ek het gesê **jy**'t boeke gekies en ek skoonheid," sê mevrou Wormwood.
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 84 en 88)

Leon Rousseau en Kobus Geldenhuys het ook dié strategie toegepas in hulle onderskeie vertalings van *Charlie and the chocolate factory* (1964); wanneer Charlie met Willy Wonka praat, gebruik hy uit respek die formele aanspreekvorm (vb. 318). Charlie se nederigheid vorm 'n sterk kontras met die vraatsugtige Violet Beauregarde en die ongemanierde Mike Teavee, wat die informele aanspreekvorm gebruik wanneer hulle die eienaar van die sjokoladefabriek aanspreek (vb. 319)⁷⁸⁸:

Voorbeeld 318

"So *that* is why you sent out the Golden Tickets!" cried Charlie. (Dahl, 1964: 185)
 "En dit is hoekom **u** die goue kaartjies uitgestuur het?" vra Kalie. (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 95)
 "So *dis* hoekom **u** die Goue Kaartjies uitgestuur het!" roep Charlie uit. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 149)

Voorbeeld 319

"Come on, Mr. Wonka," she said, "hand over this magic gum of yours and we'll see if the thing works."
 [...]
 "If you think gum is so disgusting," said Mike Teavee, "then why do you make it in your factory?"
 (Dahl, 1964: 122 en 130)
 "Kom, meneer Wonka," sê sy, "gee vir my hierdie verbysterende kougom van **jou**, dan kyk ons of dit werk."
 [...]
 "As **jy** dink gom is so vieslik," sê Mike Teevee, "hoekom maak **jy** dit dan in **jou** fabriek?"
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 61 en 66)
 "Komaan, meneer Wonka," sê sy, "gee vir my van **jou** towerkougom, dan kyk ons of dit werk."
 [...]
 "As **jy** dink kougom is so vieslik," vra Mike Teevee, "hoekom maak **jy** dit dan in **jou** fabriek?"
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 97)

Die Franse aanspreekvorme is ook ingespan om karakters se onderlinge verhoudings uit te beeld. Byvoorbeeld, hoewel dit die norm in Frans is om die informele aanspreekvorm vir familieleden te gebruik, gebruik James in Maxime Orange se vertaling van *James and the giant peach* (1961) die formele aanspreekvorm wanneer hy sy tantes, wat hom soos 'n slaaf behandel en boelie, aanspreek (vb. 320). Orange se besluit om in dié geval die formele

⁷⁸⁷ Henri Robillot (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 105) het, nes Geldenhuys, die verwysing na die tradisionele Britse gereg niervetpoeding ('suet-pudding') vervang met 'olierige/vetterige poeding' ('pudding graisseux').

⁷⁸⁸ In Élisabeth Gaspar se Franse vertaling gebruik ál die kinders die formele aanspreekvorm wanneer hulle met meneer Wonka praat.

aanspreekvorm te gebruik, is suksesvol omdat dit James se onderdanigheid beklemtoon en jong Franssprekende lesers onmiddellik besef dat die seun nie 'n liefdevolle verhouding met dié vreesaanjaende vrouens het nie. Die twee snobistiese tantes gebruik ook die formele aanspreekvorm (vous) wanneer hulle met mekaar praat in Orange se vertaling van die versfragment "I look and smell, as lovely as a rose" (vb. 321). In dié geval is dit nie 'n bewys van respek nie, maar gaan dit eerder oor aanstellerigheid; in die 'hoër klasse' word die formele aanspreekvorm selfs vir intieme verhoudings gebruik:

Voorbeeld 320

"Oh, Auntie Sponge!" James cried out. "And Auntie Spike! Couldn't we all – *please* – just for once – go down to the seaside on the bus? It isn't very far – and I feel so hot and awful and lonely..."
 "Why, you lazy good-for-nothing brute!" Aunt Spike shouted.
 "Beat him!" cried Aunt Sponge. (Dahl, 1961: 15)

"Tante Éponge," pleura James, "et **vous**, tante Piquette! S'il vous plait, ne pourrions-nous pas prendre le car tous les trois pour aller à la mer? Ce n'est pas très loin, j'ai si chaud et je me sens si seul..."
 "Qu'est-ce que tu dis, petit paresseux!" hurla tante Piquette.
 "Battez-le!" cria tante Éponge. (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 17)

Voorbeeld 321

"I look and smell," Aunt Sponge declared, "as lovely as a rose!
 Just feast your eyes upon my face, observe my shapely nose!
 Behold my heavenly silky locks!
 And if I take off both my socks
 You'll see my dainty toes."
 "But don't forget," Aunt Spiker cried, "how much your tummy shows!"

Aunt Sponge went red. Aunt Spiker said: "My sweet, you cannot win,
 Behold MY gorgeous curvy shape, my teeth, my charming grin!
 Oh, beauteous me! How I adore
 My radiant looks! And please ignore
 The pimple on my chin."
 "My dear old trout!" Aunt Sponge cried out, "You're only bones and skin!"

[...]
 (Dahl, 1961: 13)

Tante Éponge:
 "Je suis belle est parfumée
 Comme une rose de juin
 Que pensez-vous de la courbure
 De mon petit nez mutin?
 De mes boucles de satin?
 Et quand j'enlève ma chaussure,
 De mes orteils, si fins, si fins?"
 Tante Piquette:
 "Et que faites-**vous**, ma chère
 De ce ventre de lamantin?
 Tandis que moi, rien n'efface
 Ma taille fine, ma denture,
 Mes gestes lents et pleins de grâce,
 Et mes regards, comme ils sont beaux!
 Ils font oublier, j'en suis sûre,
 La verrue qui dépare mon menton."

Tante Éponge:
 "Ma pauvre vieille haridelle,
Vous n'avez que la peau sur les os!"
 [...]
 (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 15)

Marie Saint-Dizier en Raymond Farré het ook van dié strategie gebruik gemaak in hulle vertaling van *The witches* (1983a); wanneer die hoofheks met die ander hekse praat, gebruik sy die informele aanspreekvorm 'tu', maar die hekse, wat die hoofheks tegelykertyd vrees en bewonder, gebruik deurgaans die formele aanspreekvorm 'vous' wanneer hulle haar aanspreek (vb. 322):

Voorbeeld 322⁷⁸⁹

"Who said that?" she snapped. "Who dares to argue with me? It vos you, vos it not?" She pointed a gloved finger as sharp as a needle at the witch who had spoken.
 "I didn't mean it, Your Grandness!" the witch cried out. "I didn't mean to argue! I was just talking to myself!"
 "You dared to argue with me!" screamed The Grand High Witch.
 "I was just talking to myself!" cried the wretched witch. "I swear it, Your Grandness!" (Dahl, 1983a: 67-68)

"Qui a parlé?" aboya-t-elle. "Qui ose me contredire? C'est **toi**, n'est-ce pas?"
 De son doigt pointu comme une aiguille, elle désignait la sorcière qui venait de parler.
 "Je ne le pensais pas vraiment, **Votre** Magnanime!" protesta la sorcière. "Je ne voulais pas **vous** contredire. Je pensais à haute voix."
 "**Tou** as osé me contredire!" répéta la Grandissime.
 "Je pensais à haute voix! répéta la malheureuse sorcière. "Je **vous** le jure, Votre Magnanime."
 (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 78)

Hoewel die bogenoemde voorbeelde uit die Afrikaanse en Franse Dahl-vertalings illustreer in watter mate die formele en informele aanspreekvorme gebruik kan word om jong doeltekslesers 'n dieper insig te gee in die karakters se onderlinge verhoudings, kan die inkonsekwente gebruik van aanspreekvorme verwarrend wees en die vertalings se geloofwaardigheid benadeel. Die vernaamste inkonsekwenthede wat betref die gebruik van aanspreekvorme in Roald Dahl se prosimetrisse tekste verskyn in Kobus Geldenhuys se vertalings *Charlie en die sjokoladefabryk* (2005a) en *Charlie en die groot glashyser* (2006a). In *Charlie en die sjokoladefabryk* (2005a) gebruik Charlie die formele aanspreekvorm wanneer hy meneer Wonka aanspreek (vergelyk vb. 318), maar in die vervolgverhaal *Charlie en die groot glashyser* (2006a) gebruik die jong seun sowel die formele as informele aanspreekvorme wanneer hy met Willy Wonka praat (figuur 48)⁷⁹⁰:

Figuur 48
Enkele voorbeelde van Charlie Bucket se inkonsekwente gebruik
van formele en informele aanspreekvorme in *Charlie en die groot glashyser* (2006a)

"Dink jy daar was baie van hulle? vra Charlie. "Meer as die ses wat ons gesien het?"
 "Duisendel!" sê meneer Wonka. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 58)

"Ekskuus dat ek vra," sê Charlie, "maar is u regtig absoluut seker u het dit perfek reg gekry?"
 "Wat laat jou so 'n vreemde vraag vra?" wil meneer Wonka weet.
 "Ek het gedink aan die kougom wat u vir Violet Beauregarde gegee het," sê Charlie.
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 110)

⁷⁸⁹ Die hoofheks in *The witches* (1983a) praat met 'n vreemde aksent en spreek die letter 'w' vreemd uit: "There was some sort of foreign accent there, something harsh and guttural, and she seemed to have trouble pronouncing the letter w. As well as that, she did something funny with the letter r" (Dahl, 1983a: 63). Farré moes linguistiese domestisering gebruik en die heks se manier van praat aanpas omdat min Franse woorde die letter 'w' bevat. Hoewel die heks steeds in die Franse vertaling die letter 'r' oorbeklemtoon, sukkel sy om die letter 'u' uit te spreek: "Elle avait un accent étranger, disait 'ou' au lieu de 'u' et roulait terriblement les 'r'" (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 74). Aangesien die hoofheks die verteller is in die meeste versfragmente wat in dié storie verskyn, moes Raymond Farré en Marie Saint-Dizier konsekwent wees en ook van linguistiese domestisering gebruik maak in hulle versvertalings; m.a.w. die hoofheks se manier van praat moes ook in die versvertalings aangepas word sodat sy 'ou' i.p.v. 'u' sê en die letter 'r' oorbeklemtoon: "[...] Ces petits **crrétins**, le lendemain, / Vont à l'école, ne se doutant de **rrien**. / **Oune** petite fille **crrrie**: 'C'est **affreux**! / **Rregardez** tous! J'ai **oune** queue!' / **Oun** petit **garçon** qui courrait dans la **rroue**: / 'Au **secours**! Je **souis** tout pilou!' [...]" (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 90).

⁷⁹⁰ In Mavis de Villiers se vertaling *Kalie Emmer en die groot glashyser* (1983d) gebruik Charlie, nes in Leon Rousseau se vertaling *Kalie Emmer en die sjokoladefabryk* (1981d), deurgaans die formele aanspreekvorm wanneer hy met meneer Willy Wonka praat.

“Dit hang van jou af, Charlie, ou seun,” sê meneer Wonka. “Dis jou fabriek. Sal ons jou ouma Georgina vir die volgende twee jaar laat sit en wag of sal ons probeer om haar nou dadelik terug te kry?”

“Bedoel jy rêrig jy kan haar dalk terugbring?” roep Charlie uit. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 126)

“U bedoel hy moet nou sewe-en-tagtig jaar wag voor hy kan terugkom?” vra Charlie.

“Dis wat so aan my bly vreet het, ou seun. Per slot van rekening kan mens jou beste vriende nie vir sewe-en-tagtig jaar as mismoedige Minusse laat rondwag nie...”

“En hulle dan boonop laat aftrek ook nie,” sê Charlie. “Dit sal verskriklik wees.”

“Natuurlik, ja, Charlie. So wat doen ek toe? ‘Willy Wonka,’ het ek vir myself gesê, ‘as jy Wonka-Jonka kan maak om mense jonger te maak, dan kan jy tog seer sekerlik ook iets prakseer om mense ouer te maak!’”

“Aha!” roep Charlie uit. “Ek sien wat jy bedoel. [...]” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 131)

“Het jy al die Oempa-Loempa Minusse gered, meneer Wonka?” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 133)

“Hoe lyk ’n Gnoelie, meneer Wonka?”

“Hulle lyk na niks nie, Charlie. Hulle kan nie.”

“Jy bedoel jy het nog nooit een gesien nie?”

“Mens kan Gnoelies nie sien nie, my seun. Jy kan hulle nie eens voel nie.... totdat hulle jou vel prik... dan is dit te laat. Dan het hulle jou.”

“Jy bedoel... daar is op hierdie oomblik dalk swerms van hulle hier oral om ons? vra Charlie.

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 135)

Ongelukkig is die bogenoemde voorbeelde nie die enigste inkonsekwenthede wat betref Geldenhuys se gebruik van aanspreekvorme nie; in *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) en *Charlie en die groot glashyser* (2006a) gebruik Willy Wonka die formele ‘u’ wanneer hy grootmense aanspreek, maar in albei doelt tekste vergeet hy by tye sy goeie maniere en gebruik hy die informele aanspreekvorm as hy met volwasse karakters praat (figuur 49); en in *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) gebruik oupa Joe deurgaans die informele aanspreekvorm wanneer hy met Willy Wonka praat (vb. 323)⁷⁹¹, maar in die vervolghverhaal *Charlie en die groot glashyser* (2006a) gebruik hy sowel die informele as die formele aanspreekvorm wanneer hy die sjokolademaker aanspreek (figuur 50):

Figuur 49

Enkele voorbeelde van Willy Wonka se inkonsekwente gebruik van formele en informele aanspreekvorme in Kobus Geldenhuys se *Charlie*-vertalings

Charlie en die sjokoladefabriek (2005a)

“Inderdaad, skat” sê meneer Salt. “Luister, Wonka,” voeg hy by, “ek dink jy het dié keer ’n tikkie té ver gegaan. My dogter is miskien ietwat van ’n morsjors – ek erken dit ruiterlik – maar dit beteken nie jy kan haar soos ’n wors braai nie. Jy moet weet, ek is omgekrap hieroor, lelik omgekrap.”

“Moenie u so ontstel nie, my liewe meneer!” se meneer Wonka. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 116)

“Meneer Wonka!” roep mevrou Salt uit. “Ek is ’n aardrykskunde-onderwyser –”

“Dan sal jy alles daarvan weet,” sê meneer Wonka. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 72)

⁷⁹¹ Oupa George, ouma Georgina en ouma Josephine gebruik die informele aanspreekvorm wanneer hulle met Willy Wonka praat, met een uitsondering; wanneer oupa George die sjokolademaker vra om te sweer dat sy verjongingskuur nie net ’n foefie is nie, gebruik hy die formele aanspreekvorm: ‘Sweer u plegtig,’ vra oupa George, ‘dat dit sal doen wat u sê dit sal doen, en niks anders nie?’ Meneer Wonka sit sy hand op sy hart. ‘Ek sweer,’ sê hy’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 110).

Charlie en die groot glashyser (2006a)

“Uit my pad!” skree ouma Georgina en blaas haarself heen en weer. “Ek is ’n superstraler!”
 “U’s ’n kens ou kraai!” sê meneer Wonka. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 23)

“Gaan ons nie Withuis toe nie?” fluister ouma Josephine. “Ek wil na die Withuis toe gaan en by die President bly.” “My liewe ou kens kluitjie,” sê meer Wonka. “**Jy** lyk so min na ’n Marsmannetjie soos ’n weeluis! Hulle sal dadelik weet ons het hulle uitoorlê. Hulle sal ons arresteer nog voor ons aangenane kennis kan sê.”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 49)

Meneer Wonka sak af na oupa Joe toe en skud sy hand hartlik. “Knap gedaan, Oupa,” sê hy. “**U** het **u** briljant van **u** taak gekwyd, onder hewige druk!”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 81)

“[...] So **jy** moet verstaan, my liewe meneer,” sê hy vir oupa Joe, “**jy** sal die een oomblik ’n pap babatjie in **jou** arms vashou en net een sekonde later sal **jy** begin rondsteier met ’n tagtigjarige vrou en **jy** sal haar soos ’n ton bakstene op die vloer laat val!”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 154-155)

Voorbeeld 323

“**Jy** gee dit vir hom, meneer?” snak oupa Joe. “**Jy** speel seker!”
 “Nee, ek speel nie, meneer. Ek is doodernstig.”
 “Maar... maar... hoekom wil **jy** die fabriek vir Charlie gee?”
 [...] “Maar meneer Wonka,” stamel oupa Joe, “bedoel **jy** waarlik en eerlik **jy** gaan hierdie hele enorme fabriek vir klein Charlie gee? Per slot van rekening...”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 149-150)

Figuur 50

Enkele voorbeelde van oupa Joe se inkonsekwente gebruik van formele en informele aanspreekvorme in *Charlie en die groot glashyser* (2006a)

“Daar is dit!” roep meneer Wonka uit. “My Sjokoladefabriek! My geliefde Sjokoladefabriek!”
U bedoel *Charlie* se Sjokoladefabriek,” sê oupa Joe. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 90)

“Gaan gerus voort, meneer Wonka,” sê oupa Joe. “Ek sal bly wees as **jy** Josie kan laat grootword sodat sy weer presies nes voorheen kan wees – tagtig jaar oud.”
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 153)

“[...] So **jy** moet verstaan, my liewe meneer,” sê hy vir oupa Joe, “**jy** sal die een oomblik ’n pap babatjie in **jou** arms vashou en net een sekonde later sal **jy** begin rondsteier met ’n tagtigjarige vrou en **jy** sal haar soos ’n ton bakstene op die vloer laat val!”
 “Ek sien wat **u** bedoel,” sê oupa Joe. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 155)

Die aanspreekvorme wat Willy Wonka gebruik, stem ook nie ooreen in Leon Rousseau se vertaling *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en Mavis de Villiers se vertaling *Kalie en die groot glashyser* (1983d) nie. In Rousseau se vertaling gebruik Willy Wonka deurgaans die formele aanspreekvorm wanneer hy volwassenes aanspreek (vb. 324), maar in De Villiers se vertaling van die vervolghverhaal voel Willy Wonka só op sy gemak met Charlie se grootouers, dat hy hulle informeel aanspreek (vb. 325). De Villiers was egter, nes Geldenhuys, nie heeltemal konsekwent met Willy Wonka se gebruik van aanspreekvorme nie; wanneer Willy Wonka vir oupa George vra of hy in die verjongingskuur belangstel, gebruik hy skielik die formele aanspreekvorm (vb. 326):

Voorbeeld 324

“Meneer Wonka,” roep mevrou Zoutendyk uit, “ek is ’n aardrykskunde-onderwyseres.”
 “Dan sal **u** alles van Loempaland weet,” sê meneer Wonka. (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 45)

Voorbeeld 325

“Dis wonderlik,” sê oupa Jak. “Ek voel so lig soos ’n veertjie. Dit voel komplete asof ek niks weeg nie.”
 “**Jy**’s heeltemal reg, **jy** weeg niks nie,” verduidelik meneer Wonka. “Geeneen van ons weeg iets nie. Nie eens één gram nie.”
 “Snert!” sê ouma Jorsina. “Ek weeg presies sestig kilogram!”
 “Nie nou nie!” lag meneer Wonka. “**Jy** is nou heeltemal gewigloos.” (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 7-8)

Voorbeeld 326

“En nou, meneer,” hy bied die botteltjie vir oupa Jors aan, “sal **u** ’n pil of twee neem?”
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 73)

Oupa Joe se gebruik van aanspreekvorme stem ook nie ooreen in Rousseau en De Villiers se *Charlie*-vertalings nie. In Rousseau se vertaling gebruik oupa Joe die formele aanspreekvorm as hy met die eienaar van die sjokoladefabryk praat (vb. 327), maar in De Villiers se vertaling gebruik hy deurgaans die informele aanspreekvorm wanneer hy met Willy Wonka praat (vb. 328):

Voorbeeld 327

“Maar, meneer Wonka,” stamel oupa Jak, “bedoel **u** waarlik en eerlik dat **u** hierdie hele enorme fabriek aan Kalie present gee? Ten slotte...”
 (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 95)

Voorbeeld 328

“Daar’s dit!” skree meneer Wonka opgewonde. “My sjokoladefabriek, my dierbare, geliefde sjokoladefabriek!”
 “**Jy** bedoel Kalie se sjokoladefabriek,” herinner oupa Jak hom. (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 61)

In Élisabeth Gaspar en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings *Charlie et la chocolaterie* (1967) en *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b) gebruik ál die grootmense sonder uitsondering die formele aanspreekvorm. Laasgenoemde beteken egter nie dat die onderskeie Franse vertalers se gebruik van aanspreekvorme altyd sin maak nie. Byvoorbeeld, dit is vreemd dat oupa Joe die formele aanspreekvorm gebruik wanneer hy met sy eie vrou praat (vb. 329)⁷⁹²:

Voorbeeld 329

“Be quiet Josie,” said Grandpa Joe. (Dahl, 1972: 12)

“**Calmez-vous**,” Josie, dit grand-papa Joe. (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 10)

Vergelyk ook Henri Robillot se gebruik van formele aanspreekvorme in sy vertaling van *Esio Trot* (1990a); dit maak miskien sin dat meneer Hoppy sy buurvrou mevrou Silver, wat hy van ’n afstand bewonder en op wie hy heimlik verlief is, as ‘vous’ aanspreek aan die begin van die storie, maar dit is moeilik om te glo dat dié stomme man steeds die formele

⁷⁹² Hoewel Charlie se grootouers saam met die res van die brandarm Bucket-gesin in ’n bitter klein huisie woon en een bed deel, gebruik die oumense deurgaans die formele aanspreekvorm wanneer hulle in Farré se vertaling met mekaar praat.

aanspreekvorm gebruik as hy mevrou Silver vra om met hom te trou en dat sy net so formeel is wanneer sy instem (vb. 330)⁷⁹³. Indien Robillot die informele aanspreekvorm sou gebruik wanneer meneer Hoppy en mevrou Silver mekaar uiteindelik vind en 'n verhouding begin, sou dit beklemtoon hóé hulle verhouding gevorder het van vreemdelinge, tot vriende, tot verloofdes:

Voorbeeld 330

"Mrs. Silver, please will you marry me?"
 "Why, Mr. Hoppy!" she cried. "I didn't think you'd ever get around to asking me! Of course I'll marry you!"
 (Dahl, 1990a: 52)

"Madame Silver, **voulez-vous m'épouser?**"
 "Oh! Monsieur Hoppy!" d'exclama-t-elle. "Je me demandais si jamais **vous vous décideriez**. Bien sûr que je veux **vous** épouser!"
 (Dahl, Robillot [vert.], 1990b: 61)

Maxime Orange het byvoorbeeld dié strategie toegepas in sy vertaling van *James and the giant peach* (1961). Wanneer James vir die eerste keer die insekte ontmoet, gebruik hy uit hoflikheid die formele aanspreekvorm as hy met hulle gesels, maar sodra hy op sy gemak voel in hulle geselskap en hulle vriende raak, gebruik hy die informele aanspreekvorm (vb. 331)⁷⁹⁴:

Voorbeeld 331

"You have a lot of boots," James murmured.
 "I have a lot of legs," the Centipede answered proudly. And a lot of feet. One hundred to be exact." [...]
 "James," the Centipede said. "Your name *is* James, isn't it?"
 "Yes."
 "Well, James, have you ever in your life seen such a marvellous colossal Centipede as me?"
 "I certainly haven't," James answered. "How on earth did you get to be like that?" (Dahl, 1961: 43 en 45)

"Vous en avez des bottines," murmura James.
 "C'est normal, puisque j'ai des tas de jambes," répondit avec fierté le mille-pattes. "Et, par conséquent, des tas de pieds! J'en ai mille, pour ne rien te cacher." [...]
 "Eh bien, James," dit le mille-pattes, "tu t'appelles bien James?"
 "Oui."
 "Eh bien, James, qu'en penses-tu? As-tu jamais vu un mille-pattes de ma taille? Un colosse de mille-pattes?"
 "Bien sûr que non," répondit James. **Comment as-tu fait pour devenir si grand?**"
 (Dahl, Orange [vert.], 1964: 46 en 48)

Kobus Geldenhuys het ook die strategie toegepas in sy Afrikaanse vertaling van *Matilda* (1988a); die manier waarop Matilda met juffrou Honey praat verander deur die loop van die storie. Wanneer Matilda vir die eerste keer in die klaskamer kennis maak met juffrou Honey, is sy besonder hoflik en gebruik sy die hele tyd 'juffrou' i.p.v. die informele aanspreekvorm 'jy' (vb. 332). Wanneer sy juffrou Honey in haar vertrouwe neem en hulle goeie vriende raak, voel

⁷⁹³ Dit is wel die norm dat 'hoër klasse' die formele aanspreekvorm in intieme verhoudings gebruik, maar meneer Hoppy en mevrou Silver is nie van 'n hoë sosiale stand nie; meneer Hoppy het as 'n werktuigkunde gewerk voordat hy afgetree het en mevrou Silver werk deelyds as by 'n koerantwinkel.

⁷⁹⁴ Sowel Mavis de Villiers as Kobus Geldenhuys het net die informele aanspreekvorm in hulle Afrikaanse vertalings van *James and the giant peach* (1961) gebruik.

sy egter op haar gemak en begin sy die onderwyseres met die informele aanspreekvorm aanspreek (vb. 333):

Voorbeeld 332

“Good,” Matilda said. “But that isn’t what I want to talk to you about.”
 “What do you want to talk to be about, Matilda?”
 “I want to talk to you about the glass of water with the creature in it,” Matilda said. “You saw it spilling all over Mrs. Trunchbull, didn’t you?”
 “I did indeed.”
 “Well, Miss Honey, I didn’t touch it. I never went near it.” (Dahl, 1988a: 165)

“Goed,” sê Matilda. “Maar dis nie waarom ek met **Juffrou** wil praat nie.”
 “Waaroor wil jy dan met my praat, Matilda?”
 “Ek wil met Juffrou praat oor die glas water met die sing daarin,” sê Matilda. “**Juffrou** het gesien hoe spat dit op Juffrou Trunchbull uit, nè?”
 “Ek het inderdaad.”
 “Wel, ek het nie daaraan geraak nie, Juffrou Honey. Ek was nooit naby dit nie.” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 156)

Voorbeeld 333

“I want to live here with you,” Matilda cried out. “Please let me live here with you!”
 “I only wish you could,” Miss Honey said. “But I’m afraid it’s not possible. You cannot leave your parents just because you want to. They have a right to take you with them.”
 “But what if they agreed?” Matilda cried eagerly. “What if they said yes, I can stay with you? Would you let me stay with you then?” (Dahl, 1988a: 229)

“Ek wil hier by **jou** kom bly!” roep Matilda uit. “Laat my asseblief hier by **jou** kom bly!”
 “O, ek wens jy kon,” sê juffrou Honey, “maar ek is bevrees dis onmoontlik. Jy kan jou ouers nie sommer so los net omdat jy wil nie. Hulle het ’n reg om jou saam met hulle te neem.”
 “Maar sê nou hulle gee hul toestemming?” roep Matilda gretig uit. “Sê nou hulle sê ja, ek maar by **jou** kom bly? Sal **jy** my dan hier by **jou** laat bly?” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 217)

Hoewel dit normaal is dat die vertalers die aanspreekvorme in die onderskeie doelt tekste aangepas het sodat dit ooreenstem met dié in die Afrikaanse en Franse doelsisteme en daar geen twyfel bestaan dat die afwisselende gebruik van formele en informele aanspreekvorme die karakters se onderlinge verhoudings beklemtoon en meer oor hulle persoonlikhede onthul nie, wil dit voorkom asof sekere vertalers nie altyd ag geslaan het op die register van die brontekste nie. Byvoorbeeld, Élisabeth Gaspar was miskien getrou aan die doelsisteem se reëls wat betref die gebruik van die formele en informele aanspreekvorme in *Charlie et la chocolaterie* (1967), maar die kinders in haar vertaling kom skielik minder ongeskik en/of voorbarig voor as dié in die bronteks bloot omdat hulle almal die formele aanspreekvorm gebruik wanneer hulle met volwassenes kommunikeer⁷⁹⁵; in Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertaling *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b) is die toon weer teenstrydig omdat dit nie sin maak dat die volwassenes mekaar met ‘vous’ aanspreek, maar in dieselfde asem skreeusnaakse skelwoorde gebruik nie; en in Henri Robillot se vertaling *Matilda* (1988b) klink meneer en mevrou Wormwood skielik beskaafd

⁷⁹⁵ Rousseau en Geldenhuys het die kinders se swak maniere beklemtoon omdat hulle, in teenstelling met die goedgemanierde Charlie, die informele aanspreekvorm gebruik as hulle met meneer Wonka praat (vergelyk vb. 319).

omdat hulle juffrou Honey formeel aanspreek en wil dit voorkom of juffrou Trunchbull haar niggie respekteer omdat sy haar as ‘vous’ aanspreek. Hoewel dié vertalings aan die doelsisteem se taalkonvensies voldoen, slaag dit nie heeltemal daarin om die ‘gees’ van Dahl se werk vas te vang nie. Roald Dahl se kinderstories word nie net soos soetkoek verorber omdat dit taboe-temas en interessante intriges bevat nie; die skrywer se uiters informele, semi-onbeskofte taalgebruik het ongetwyfeld ’n giggel-effek tot gevolg. Watter kind sal byvoorbeeld nié kraai van lekkerte as hy lees hoe die vier seuntjies in *The twits* (1980a) ontsnap deur hulle broeke uit te trek en weg te hardloop met ‘kaal agterstewe wat vir die son oogknip’ nie (Dahl, 1980a: 51)? Dit is juis die skrywer se ongepoetsde taalgebruik wat sy tekste in taallekkergoed verander: *“Whether or not adults like it, young readers consider this excessive ‘rudery’ to be an essential ingredient of Roald Dahl’s success and what sets his apart from other writers”* (Nicholson, 2000: 322). Ongelukkig gaan ’n tikkie van die bogenoemde Franse tekste se vermaaklikheidswaarde verlore omdat dit té formeel voorkom. Dit is natuurlik ’n normale neiging om daarna te streef om vertalings te produseer wat aan die doelsisteem se taalreëls en konvensies voldoen, maar miskien sou dit in dié geval beter wees om Dahl se voorbeeld te volg, weg te breek van formele tradisies en waaghalsig te werk te gaan om die skrywer se speelse en ‘stout’ skryfstyl na te boots.

6.2.3.2. Geheime bestanddele: Teksspesifieke linguistiese aanpassings

Roald Dahl se kinderstories is klankryke taaltowerwerke wat wemel van woordspel⁷⁹⁶ en klankryke beeldspraak wat die spel-element van die tekste verhoog en jong lesers laat brul van die lag. Dahl het só bekend geword vir sy unieke taalgebruik, dat jong lesers mettertyd niks minder van sy stories verwag nie. Met ander woorde, net soos wat hulle weet dat Dahl se stories almal dieselfde onderliggende temas bevat (sien 6.1.), vertrou hulle dat die taalgebruik in sy stories besonder snaaks sal wees. Aangesien die gebruik van dié stilistiese elemente deel vorm van Dahl se onfeilbare resep vir sukses, word daar veronderstel dat die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers moeite sal doen om die woordspel in die doeltekste weer te gee en met oorspronklike vertalings van die beeldspraak vorendag sal kom. Laasgenoemde is egter weens twee redes makliker gesê as gedaan. Enersyds verg dit ekstra insette van vertalers, wat gewoonlik onder groot tydsdruk werk. Andersyds vereis dit dat vertalers in vertaler-skrywers moet verander omdat hulle gedwing word om met hulle eie woordspel, komiese beskrywings en vermaaklike uitdrukkings vorendag te kom. Byvoorbeeld, terwyl Henri Robillot tydens die vertaling van *Matilda* (1988a) ’n direkte vertaling kon skep van die rympie “Mrs. D, Mrs. I, Mrs. FFI”, wat gebruik word om Matilda en haar klasmaats te leer spel, omdat die aantal letters en/of lettergrepe van ‘Mrs.’ en ‘difficulty’ ooreenstem met die Franse ‘Madame’ en ‘difficulté’ (vb. 334), moes Kobus

⁷⁹⁶ Hoewel *The twits* (1980a) en *The giraffe the pelly and me* (1985a) enkele woordspel bevat, word die gebruik van dié stilistiese aspek grotendeels beperk tot die Dahl-tekste wat op preadolesente lesers gemik is (sien figuur 36). Die vertaling van eiename, plekname en produkname wat op woordspel berus, soos ‘*Mr. Twit was a twit*’ (Dahl, 1980a: 10) en ‘*Crunchem Hall*’ (Dahl, 1988a) is reeds in 6.2.2. bespreek.

Geldenuys noodgedwonge van herskrywing gebruik maak omdat dit onmoontlik sou wees om 'n idiomatiese, metriese versvertaling te skep met die Afrikaanse woord 'moeilikheid'. Geldenuys het van kreatiewe herskrywing en manipulasie gebruik gemaak en met 'n nuwe klankryke rymplek vorendag gekom wat dieselfde funksie as die versfragment in die bronteks verrig⁷⁹⁷:

Voorbeeld 334

"Miss Honey taught us how to spell a new very long word yesterday."
 "And what word, was that?" the Trunchbull asked softly. The softer her voice became, the greater the danger, but Nigel wasn't to know.
 "Difficulty," Nigel said. "Everyone in the class can spell 'difficulty' now."
 [...]
 "Miss Honey gives us a little song about each word and we all sing it together and we learn to spell it in no time. Would you like to hear the song about 'difficulty'?"
 "I should be fascinated," the Trunchbull said in a voice dripping with sarcasm.
 "Here is, is," Nigel said.
 Mrs. D, Mrs. I, Mrs. FFI;
 Mrs. C, Mrs. U, Mrs. LTY.
 "That spells difficulty." (Dahl, 1988a: 140 & 141)

"Juffrou Honey het gister vir ons geleer hoe om 'n baie lang nuwe woord te spel."
 "En watter woord was dit?" vra ou Trunchbull sag. Hoe sagter haar stem raak, hoe groter die gevaar, maar hoe moet Nigel dit weet?
 "Bullebakke," sê Nigel. "Almal in die klas kan nou 'bullebakke' spel."
 [...]
 "Juffrou Honey gee vir ons 'n liedjie oor elke woord en dan sing ons dit almal saal en leer baie gou hoe om dit te spel. Moet ek die 'bullebakke'-liedjie sing?"
 "Ek kan nie wag nie," sê ou Trunchbull met 'n stem wat drup van sarkasme.
 "Hier kom hy," sê Nigel.

Meneer B, meneer U, meneer L-L-E;
 Meneer B, meneer A, meneer K-K-E.

"Dit spel 'bullebakke'." (Dahl, Geldenuys [vert.], 2006b: 133 & 134)

"Mlle Candy nous a appris à épeler hier un nouveau mot très long."
 "Et ce mot, c'est quoi?" demanda Mlle Legourdin d'une voix feutrée.
 Plus sa voix s'adoucissait, plus grand était le danger, mais Victor refusait d'en tenir compte.
 "Difficulté" dit-il. "Tout le monde dans la classe peut épeler 'difficulté' aujourd'hui."
 [...]
 "Mlle Candy nous donne une petite chanson pour chaque mot; nous la chantons tous ensemble et nous apprenons à épeler les mots en un rien de temps. Vous voulez entendre la chanson sur 'difficulté'?"
 "J'en serais ravie," déclara Mlle Legourdin d'une voix chargée de sarcasme.
 "La voilà," dit Victor.

Mme D, Mme I, Mme FFI;
 Mme C, Mme U, Mme LTÉ.

"Et voilà, ça fait 'difficulté'." (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 158, 159 & 160)

Die vertaling van Dahleske stilistiese aspekte is besonder belangrik vir die doel van dié studie, aangesien dit meer lig werp op die graad van kreatiwiteit wat die onderskeie vertalers

⁷⁹⁷ Aangesien Geldenuys die woord 'difficulty' met 'bullebakke' vervang het, moes hy noodgedwonge ook sy prosateksvertaling effens aanpas. Sy gebruik van die woord 'bullebakke' is besonder effektief omdat dit terselfdertyd ook as 'n subtile verwysing na die nare skoolhoof se geaardheid dien.

toegepas het en wys hoe (on)toegewyd die vertalers was om die spel-element en ‘gees’ van Dahl se kinderstories in die doeltekste te reproduseer.

6.2.3.2.1. Woordspel

Soos reeds genoem (sien 3.3.2.3.2.6.), glo ’n groot aantal vertaalkritici dat woordspel onvermydelik tydens die vertaalproses verlore gaan omdat elke taal uniek is (Delabastita, 1993: 177-180). Laasgenoemde is veral van toepassing op die vertaling van homofone en homonieme (vergelyk 2.4.1.2.4.). Byvoorbeeld, Leon Rousseau, Kobus Geldenhuys en Élisabeth Gaspar kon onmoontlik die woordspel ‘by gum it’s gum’ (Dahl, 1964: 121) in *Charlie and the chocolate factory* (1964) in Afrikaans en Frans vertaal⁷⁹⁸; Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) kon onmoontlik die woordspel ‘which witch’ (Dahl, 1983a: 115) wat in *The witches* (1983a) verskyn in die Franse vertaling reproduseer en hoewel dit jammer is dat die vermaaklikheidswaarde van Farré se vertaling van *The giraffe, the pelly and me* (1985a) ingeperk word weens die verlies aan woordspel, kan mens die vertalers nie verkwalik dat hulle nie met ’n vertaling vir die humoristies homofone ‘for sail’ (‘for sale’) en ‘soled’ (‘sold’) vorendag kon kom nie (Dahl, 1985a: 1). Farré en Mavis de Villiers kan ook nie blameer word omdat hulle nie daarin kon slaag om die woordspel “some cider inside her”, wat in die versfragmente “Home again swiftly I glide” en “Oh poor Mrs. Badger, he cried” (*Fantastic Mr. Fox*, 1970) verskyn, na hulle versvertalings oor te dra nie, aangesien dié woordspel eenvoudig onvertaalbaar is (vergelyk vb. 257). Dieselfde geld vir die woordspel “you can’t go wrong, you must go right” in “If you are old” en “Come on, old friends” (*Charlie and the great glass elevator*, 1972), wat verlore gegaan het in Mavis De Villiers, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré se onderskeie vertalings. Dit is net so jammer dat die onnutsige ‘pu’/’poo’-woordspel in meneer Hoppy se towerspreuk, wat uit agterstevoor geskrewe woorde bestaan, in Henri Robillot se vertaling van *Esio Trot* (1990a) verlore gaan, maar mens kan onmoontlik die vertaler vir dié verlies verkwalik, aangesien dié woordspel ook onvertaalbaar is (vb. 335):

Voorbeeld 335

ESIO TROT, ESIO TROT,
TEG REGGIB REGGIB!
EMOC NO, ESIO TROT,
WORG **PU**, FFUP **PU**, TOOHS **PU**!
GNIRPS **PU**, WOLB **PU**, LEWWS **PU**!
EGROG! ELZZUG! FFUTS! PLUG!
TUP NP TAF, ESIO TROT, TUP NO TAF!
TEG NO, TEG NO! ELBOG DOOF!

“What *does* it mean?” she asked. “Is it another language?”

“It’s tortoise language,” Mr. Hoppy said.

“Tortoises are very backward creatures. Therefore they can only understand words that are written backwards. That’s obvious, isn’t it?”

⁷⁹⁸ Leon Rousseau het wél met ’n oorspronklike vertaling vorendag gekom: “‘O-gom-oom-Tom, dis gom!’ skree sy” (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 60).

[...]
Mrs. Silver examined the magic words on the paper more closely. "I guess you are right," she said. "How clever. **But there's an awful lot of poos in it. Are they something special?**"
"Poo is a very strong word in any language," Mr. Hoppy said, "especially with tortoises."
(Dahl, 1990a: 17 & 18)

EUTROT, EUTROT
SISSORG ED SULP NE SULP!
EUTROT, EUTROT
SIDNARG, ELFNOG, ELFNE!
ELAVA, SITUOLGNE, ERFFUOAGNE!
IOT-ERFFIPME TE IOT-ERFNIIOG
SNEIVED ESSORG TE ESSARG!
EUTROT! EUTROT!

"Qu'est-ce que ça veut dire? demanda-t-elle. "Quelle est ce langage mystérieux?"
"C'est la langue des tortues," répondit M. Hoppy. Les tortues sont des créatures qui ont facilement la tête à l'envers. Elles ne peuvent donc comprendre que les mots écrits à l'envers. Ça tombe sous le sens, non?"
[...]
Mme Silver examina de plus près les mots magiques.
"Ma foi, vous avez raison," dit-elle. "Comme c'est astucieux. J'en suis toute retournée."
"Tout comme les mots! Je n'en suis pas surprise," dit M. Hoppy. (Dahl, Robillot [vert.], 1990b: 23 & 24)

Hoewel sekere soorte woordspel, soos die bogenoemde voorbeelde, as 'onvertaalbaar' geklassifiseer word (Gottlieb, 1997: 217), behoort kritici en vertalers daarteen te waak om té vinnig tot die gevolgtrekking te kom dat dit in orde is om woordspel summier weg te laat omdat dit nie direk vertaal kan word nie. Daar bestaan geen twyfel dat woordspel 'n enorme uitdaging vir vertalers bied en dat dit nie altyd moontlik is om dit direk te vertaal nie, maar dit is moontlik om te kompenseer vir die verlies aan oorspronklike woordspel. Byvoorbeeld, indien dit nie moontlik is om die woordspel direk te vertaal nie, kan vertalers van kreatiewe herskrywing gebruik maak om die spel-element van die bronteks in die doeltteks te reproduseer deur woordspel te skep wat soortgelyk is aan dié van die bronteks, maar ooreenstem met die doelsisteem se linguistiese norme, mits hulle oor die tyd, tegniese vaardigheid en kreatiwiteit beskik (Delabastita, 1997: 11). Vergelyk byvoorbeeld Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Maxime Orange se vertalings van die versfragment "Look at ME!" (*James and the giant peach*, 1961), waarin die onvertaalbare woordspel "they cent quite the wrong Sentipede" verskyn. Terwyl De Villiers en Orange geen moeite gedoen het om te kompenseer vir die verlies aan woordspel nie, het Geldenhuys met 'n nuwe woordspel vorendag gekom sodat die spel-element van die bronteks in die doeltteks behoue kan bly (vb. 336):

Voorbeeld 336

Look at ME! I am freed! I am freed!
Not a scratch nor a bruise nor a bleed!
To his grave this fine gent
They all thought they had sent
And I very near went!
O, I VERY near went!
But they cent quite the wrong Sentipede!
(Dahl, 1961: 129)

Pas une fêlure, pas un bouton!
J'ai frôlé la mort, l'enfer, le poison!
Mais me viola remis à neuf!
Immortel, fort comme un bœuf
Ressuscité, indestructible
Le roi des insectes nuisibles!
(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 132)

Kyk na my, kyk na my, ek is vry!
Nie 'n skrapie vind jul nou aan my.
Hul wou my kamma dood
(en ek was in die nood),
maar vervlaks of hul my toe kon kry!
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 77)

Kyk na MY! Ek is vry! Ek is verlos van my nood!
Nêrens gekrap of gekneus – die verligting is groot!
Almal dog dis nou verby met my,
Maar vergeet van my onderkry –
Ek weet van stry en terugbaklei!
Ek is alles behalwe 'n Duisenddood;
Ek is 'n kanniedood Duisendpoot!
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 134)

Raymond Farré en Marie Saint-Dizier het ook gekompenseer vir die feit dat die homofone 'for sail' en 'soled' weggelaat is in hulle Franse vertaling van *The giraffe the pelly and me* (1985a); Farré het besluit om van kreatiewe herskrywing gebruik te maak sodat die grappie oor die vishandelaar nie in die doelteks verlore gaan nie (vb. 337); in die bronteks dink die pelikaan dat 'fishmonger' (nes 'fish-pie', 'fish-cake' en 'fish-fingers') na 'n visdis verwys, terwyl hy in die Franse doelteks verward raak en nie kan verstaan dat 'n 'poisson-niais' ('dom vis'), nie 'n vissoort is nie, maar na 'n 'poissonnier' ('vishandelaar') verwys⁷⁹⁹:

Voorbeeld 337

"We are a long way from the sea," I called back to him, "but there is a fishmonger in the village not far away."
"A fish *what*?"
"A fish*monger*."
"Now what on earth would that be?" asked the Pelican. "I have heard of a fish-pie and a fish-cake and a fish-finger, but I have never heard of a fish-monger. Are these mongers good to eat?" (Dahl, 1985a: 10)

"La mer est bien loin," approuvai-je. "Mais il y a un poissonnier dans notre village."
"Quoi?"
"Un poissonnier."
"Qu'est-ce que c'est?" demanda le Pélican. "J'ai entendu parler de poissons rouges, de poissons-chats et même de poissons-scies mais jamais de poissons niais. Ce niais sont-ils bons à manger?" (Dahl, Farré [vert.], 1985b: 16)

Vergelyk ook die resep vir Willy Wonka se verjongingskuur wat in *Charlie and the great glass elevator* (1972) verskyn. Dié resep is besonder komies omdat dit hoofsaaklik uit dubbelsinnige bestanddele bestaan, o.a. 'the trunk (and the suitcase) of an elephant', 'the wart of a warthog', 'the horn of a cow (it must be a loud horn)', 'two hairs (and one rabbit) from the head of a hippocampus', 'the mole of a mole' en 'the chest (and the drawers) of a wild grout' (Dahl, 1972: 126-128). Indien die woordspel summier weggelaat word, sal die resep se vermaaklikheidswaarde onvermydelik verlore gaan⁸⁰⁰. Byvoorbeeld, Mavis de Villiers en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings 'die slurp van 'n dooie olifant' en 'la trompe d'un éléphant' (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 72 en Dahl, Farré [vert.], 1978b: 130) lok nie dieselfde giggel-reaksie uit as 'the trunk (and the suitcase) of an elephant' nie. Om te verseker dat die humor wat deur middel van woordspel bewerkstellig word nie verlore gaan nie, het Kobus Geldenhuys besluit om kreatiewe herskrywing te gebruik en is 'the trunk (and the suitcase) of an elephant' vervang met 'n olifant se olie (en remvloeistof)' (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 108). Dié kreatiewe

⁷⁹⁹ Die uitspraak van 'poisson-niais' en 'poissonnier' is identies.

⁸⁰⁰ Dié tipe 'taalspeelgoed' (Van Coillie, 1982: 56) dien ook 'n sekondêre funksie omdat dit kinders se taalvaardigheid verbeter, hulle woordeskat uitbrei en hulle meer oor homofone en homonieme leer.

vertaling voldoen aan die doelsisteem se taalreëls, maar bly ook getrou aan die skrywer se oorspronklike intensie en die doelteks se skopos. Verdere voorbeelde van die oorspronklike woordspel wat Geldenhuys uitgedink het, sluit in “*n eelt van ’n vlakvark se sitvlak*”, “*n halwe kelkie van ’n kelkiewyn se wyn*”, “*twee hare (en ook syne) van ’n seekat se kop*”, “*n dinosourus se dino (los die sou en die rus)*”, “*n wildebees se wild (en mak, as jy dit kan vang*” en “*n brulpadda se brul (en bril)*” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 108-109). Hoewel De Villiers en Farré se vertaling van “*the trunk (and the suitcase) of an elephant*” nie veel aan die verbeelding oorlaat nie, het albei vertalers ook van kreatiewe herskrywing as vertaalstrategie gebruik gemaak en is sekere bestanddele wat in die bronteks verskyn, in die doeltekste vervang sodat dit woordspel kan bewerkstellig. Byvoorbeeld, in De Villiers se vertaling verskyn woordspel soos “*die muis van ’n muishond*”, “*die top van ’n op-en-top, maar dan moet die top bo-op die op wees*”, “*die klok van die koekoekklok (dit sal minder raas as die koekoek)*” en “*die pyp van ’n gorrel (moet dit nie verwar met die pyp van ’n orrel nie)*” (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 72). In Farré se vertaling kan jong Franssprekende doeltekslesers weer lekker lag vir bestanddele soos “*la corne d’une vache (surtout qu’elle corne bien!)*”, “*deux poils (et un chaudron) de la tête d’un hippocampe*”, “*les trois pieds d’un trapéziste justicier (si vous ne trouvez pas les trois pieds, un trépied suffira)*” en “*le chat d’une charade*” (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 130-131). Die Franse vertalers was ook besonder gelukkig omdat hulle sekere bestanddele feitlik direk in Frans kon vertaal sonder dat die woordspel verlore gaan. Byvoorbeeld, “*corne*” is ’n Franse homoniem wat tegelykertyd na die selfstandige naamwoord “*horing*” en die werkwoord “*corner*” (“om te skree”) verwys; “*the horn of a cow (it must be a loud horn)*” kon gevolglik vertaal word as “*la corne d’une vache (surtout qu’elle corne bien!)*”. De Villiers het ook dié strategie toegepas, maar haar direkte vertaling van “*the three feet of a Snozzwanger*⁸⁰¹ (*if you can’t get three feet, one yard wil do*)” as “*die drie voete van ’n snozzwanger (as jy nie drie voete kan kry nie, sal een jaart in orde wees*” is nie so suksesvol nie omdat jong lesers nie noodwendig dié kultuurgebonde mate ken nie. Dit is nie die enigste geval waar ’n vertaler se poging om woordspel direk te vertaal, skeef geloop het nie. Sowel Mavis de Villiers as Kobus Geldenhuys se vertalings van die *War and Peace*-grappie in *Charlie and the great glass elevator* (1972) is teleurstellend omdat die vertalers nie die verwysing na Leo Tolstoy se roman wou verander nie (vb. 338); daarbenewens het die “*Yugetoff*” / “*You get off*”-woordspel verlore gegaan omdat die vertalers nie die Russiese President se dubbelsinnige naam vervang het met ’n Afrikaanse naam wat ’n soortgelyke effek kon bewerkstellig nie⁸⁰².

⁸⁰¹ In *Charlie and the chocolate factory* (1964) en *The Minpins* (1991a) verskil die spelling van dié gedrog, naamlik Snozzwangler (*The Minpins*) i.p.v. Snozzwanger (*Charlie and the chocolate factory*).

⁸⁰² Hoewel Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) ook nie die Russiese President se naam verander het nie en dié woordspel verlore gaan in *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b), is Farré se vertaling van die tok-tok-grappie suksesvol omdat “*Guerret*” soos ’n eienaam klink: “*Toc, toc, fit le président. “Qui est là?” demanda le secrétaire général. “Guerret.” “Guerret quoi?” “Guerre et Paix de Léon Tolstoï,” dit le président [...]*” (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 42).

Voorbeeld 338

"Knock-Knock," said the President.
 "Who's there?" said the Soviet Premier.
"Warren"
"Warren" who?
"Warren Peace by Leo Tolstoy," said the President. "Now see here, Yugetoff! You get those astronauts of yours off that Space Hotel of ours this instant! Otherwise, I'm afraid we're going to have to show you just where **you get off, Yugetoff!**" (Dahl, 1972: 40-41)

"Klop-klop," sê die President.
 "Wie's daar?" vra die Russiese Premier.
"Oorlog!" sê die President.
"Wat se oorlog?" vra die Premier.
"Oorlog en Vrede van Tolstoi," sê die President. Luister hier, Joegetoff! Kry dadelik daardie ruimtevaarders van julle weg van ons Ruimtehotel, anders gaan die vonke spat!" (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 22)

"Tok-tok" sê die President.
 "Wie's daar?" sê die Russiese Premier.
"Oorlog."
"Oorlog waar?"
"Oorlog en Vrede deur Leo Tolstoy," sê die President. "Luister vir my Yugetoff! Jy kry daai ruimtevaarders van jou uit ons Ruimtehotel, nou op die daad! Anders is ek bevrees ons gaan jou 'n dure les moet leer, Yugetoff!" (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 30)

Die Afrikaanse vertalers sou maklik 'n ander tok-tok-grappie kon gebruik en met 'n nuwe naam vir die Russiese President vorendag kom, byvoorbeeld:

"Tok-tok" sê die President.
 "Wie's daar?" sê die Russiese Premier.
"Wilma."
"Wilma wie?"
"Wilma net vir jou waarsku, Warski," sê die President, "jy beter nou dadelik daai ruimtevaarders van jou uit ons Ruimtehotel verwyder! Anders gaan jy dit berou, ek waarsku jou, Warski!"

Leon Rousseau en Kobus Geldenhuys se vertaling van die kennisgewingborde wat op die verskillende pakkamers in Willy Wonka se sjokoladefabriek verskyn is net so vreemd. In *Charlie and the chocolate factory* (1964) seil meneer Wonka se boot verby drie pakkamers (vb. 339):

Voorbeeld 339

As they flashed past it there was just enough time to read the writing on the door: STOREROOM NUMBER 54, it said. ALL THE CREAMS – DAIRY CREAM, WHIPPED CREAM, VIOLET CREAM, COFFEE CREAM, PINEAPPLE CREAM, VANILLA CREAM, AND **HAIR CREAM**.
 [...] They streaked past a black door. STOREROOM NUMBER 71, it said on it. **WHIPS** – ALL SHAPES AND SIZES.
 "Whips!" cried Veruca Salt. "What on earth do you use whips for?"
 "For whipping cream, of course," said Mr. Wonka.
 [...] They passed a yellow door on which it said: STOREROOM NUMBER 77 – ALL THE BEANS, CACAO BEANS, COFFEE BEANS, JELLY BEANS, AND **HAS BEENS**. (Dahl, 1964: 111-112)

Sowel Leon Rousseau as Kobus Geldenhuys het van direkte vertaling gebruik maak om die woordspel op die kennisgewingbord van pakkamer 54 in *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d) en *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) oor te dra (vb. 340):

Voorbeeld 340

Toe hulle daar verbygaan, is daar net genoeg tyd om die woorde op die deur te lees:
PAKKAMER NOMMER 54, lui dit. AL DIE ROOM – SUIWELROOM, GEKLOPTE ROOM, KOFFIEROOM,
PYNAPPEL-ROOM, VANIELJE-ROOM EN **HAARROOM**⁸⁰³. (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 56)

Hulle skiet verby en het net genoeg tyd om te lees wat op die deur staan:
PAKKAMER NOMMER 54. AL DIE ROME – SUIWELROOM, GEKLITSTE ROOM, VIOOLTJIEROOM,
KOFFIEROOM, PYNAPPELROOM, VANIELJEROOM EN **HAARROOM**.

[...]

Hulle jaag verby 'n swart deur.

PAKKAMER 71 staan daarop. **KLITSERS** – ALLE VORMS EN GROOTTES.

"*Klitsers?*" vra Violet Beauregarde. "Vir wat op aarde gebruik julle klitsers?"

"Om die room mee te klits, natuurlik," sê meneer Wonka.

[...]

Hulle gaan verby 'n geel deur waarop daar staan

PAKKAMER NOMMER 77, AL DIE BONE – KAKAOBONE, KOFFIEBONE, JELLIEBONE EN **WILHÊBONE**.

(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 88-89)

Hoewel 'hair cream' direk in Afrikaans vertaal kon word as 'haarroom' en jong doeltekslesers onmiddellik sal beseft dat dié produk nie by die res van die roomsoorte pas nie, is dié vertaling nie idiomaties nie. Die woord 'cream' verwys na 'room' of 'salf' en 'hair cream', wat gebruik word om hare sag en glansend te maak, staan eintlik in Afrikaans bekend as 'haaropknapper' of 'haarpommade'. Rousseau en Geldenhuys sou maklik die verwysing na haarpommade met 'n idiomatiese, meer bekende tipe room kon vervang, o.a. 'sonbrandroom', 'lyfroom' of 'skeerroom'.

Aangesien Rousseau⁸⁰⁴ beseft het dat dit onmoontlik is om die woordspel wat op die kennisgewingborde van pakkamers 71 en 77 verskyn, direk te vertaal, het hy die verwysings na dié vertrekke summier weggelaat. Geldenhuys het egter besluit om albei kennisgewings te vertaal; 'whips' is vertaal as 'klitsers' en 'has beens' as 'wilhêbone' (sien vb. 340). Geldenhuys was waarskynlik van mening dat 'klitsers' 'n goeie vertaling vir 'whips' sou wees omdat die homonieme werkwoord 'om te klits' na 'slaan' of 'deurmekaar roer' verwys (bv. mens klits eiers en ouers klits hulle kinders). Ongelukkig het hy die doeltekslesers se begripsvermoë effens oorskat. Dit is onwaarskynlik dat die jong doeltekslesers outomaties sal beseft dat dié woord 'n dubbele betekenis het. Kinders sal eerder outomaties tot die gevolgtrekking kom dat die woord 'klitser' na die kombuisapparaat verwys, veral aangesien Geldenhuys reeds in die vertaling van kamer 54 se kennisgewingbord na 'geklitste room' verwys en meneer Willy Wonka vir Violet verduidelik dat die klitsers gebruik word om room mee te klits. Die vertaler sou die dubbelsinnigheid duideliker kon maak indien meneer Wonka eerder grappenderwyse vir Violet sou sê dat klitsers gebruik word om ongehoorsame kinders mee te klits. Geldenhuys se besluit om 'has beens' met 'wilhêbone' te vervang is ook nie

⁸⁰³ Rousseau het die verwysing na 'violet cream' weggelaat.

⁸⁰⁴ Rousseau het ook direkte vertaling gebruik in sy vertaling *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d); wanneer George die kanariesaad by sy brousel voeg sê hy '*perhaps this will make the old bird sing*' (Dahl, 1981a: 20). Rousseau het besluit om die figuurlike uitdrukking 'old bird' direk te vertaal met 'ou vrou' (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 24), maar die woordspel gaan sodoende verlore. Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertaling is meer suksesvol, aangesien die vertalers 'old bird' met 'perruche' vervang het (Dahl, Farré [vert.], 1982c), wat tegelykertyd verwys na 'n budgie en 'n onnosele vrou wat onophoudelik praat.

heeltemal suksesvol nie (sien vb. 340), aangesien dit, in teenstelling met die bronteks, nie woordspel bewerkstellig nie en na niks spesifiek verwys nie. Die vertaler sou in dié geval eerder iets soos die uitdrukking ‘varkies in die bone’ kon gebruik. Hoewel jong doeltekslesers miskien nie weet dat die uitdrukking gebruik word om te verwys na iemand wat in die moeilikheid is nie, sal hulle onmiddellik besef dat daar na die volksvers “Trippe, trappe, trone” verwys word.

Interessant genoeg is die woordspel wat die moeilikste was om in Afrikaans te vertaal die één verwysing wat direk vertaal kon word in *Charlie et la chocolaterie* (1967) omdat die Franse woord ‘fouet’, nes ‘whip’, óf na ’n sweep óf na die werkwoord ‘klits’ verwys (vb. 341). Élisabeth Gaspar het ook daarin geslaag om deur middel van kreatiewe herskrywing met nuwe woordspel vorendag te kom vir die kennisgewingborde op pakkamer 54 en 77 se deure. Die verwysing na ‘hair cream’ is doodeenvoudig vervang met ‘crème à raser’ (‘skeerroom’), wat ook goed in die Afrikaanse vertalings sou werk, en ‘has beens’ is vervang met ‘grains de beauté’ (‘pronkpleistertjie’ / ‘moesie’). Aangesien dit onmoontlik was om die Franse woord vir ‘jelly beans’ (‘bonbons à la gelée’) te gebruik omdat dit nie die woord ‘grain’ bevat nie, het Gaspar besluit om die verwysing na dié kleurvolle suikerklontjies te vervang met ‘grains de marmelade’ (‘korrelrige marmelade’); die vertaler kon egter net so maklik ’n woord soos ‘grain de raisin’ (‘druwe’) of ’n Franse uitdrukking gebruik wat die woord ‘grain’ bevat en by die storie oor die eksentrieke fabriekseienaar sou pas, o.a. ‘grain de fantaisie’ (‘n bietjie fantasie’), ‘grain de vérité’ (‘n tikkie waarheid’) of ‘grain de folie’ (‘n sweempie malligheid’):

Voorbeeld 341

C'est tout juste s'ils pouvaient déchiffrer en passant ce qui y était écrit:

HALLE DE DÉPÔT N° 54: CRÈME FRAÎCHE, CRÈME FOUETTÉE, CRÈME DE VIOLETTE, CRÈME DE CAFÉ, CRÈME D'ANANAS, CRÈME DE VANILLE ET **CRÈME À RASER**.

[...]

Ils passèrent en flèche une porte noire. L'écriteau disait:

HALLE DE DÉPÔT N° 71: **FOUETS**. TOUTES FORMES ET TOUTES TAILLES.

"Des fouets!" s'étonna Veruca Salt. "Qu'en faites-vous?"

"C'est pour fouetter la crème, naturellement," dit Mr. Wonka.

[...]

Ils passèrent devant une porte jaune où on pouvait lire:

HALLE DE DÉPÔT N° 74: TOUS LES GRAINS, GRAINS DE CACAO, GRAINS DE CAFÉ, **GRAINS DE MARMELADE ET GRAINS DE BEAUTÉ**.

(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 120-121)

Hoewel Gaspar se vertaling van die woordspel op die kennisgewingborde meer suksesvol is as dié van Rousseau en Geldenhuys, het sy ook by tye besluit om sekere woordspel weg te laat uit die Franse doelteks⁸⁰⁵. Die verwysing na ‘coconut-ice skating rinks’ is byvoorbeeld

⁸⁰⁵ Marie Saint-Dizier het ook besluit om die enkele woordspel wat in *The Minpins* (1991a) verskyn in die Franse vertaling *Les Minuscules* (1991c) weg te laat; wanneer Billy, wat op ’n swaan se rug rondvlieg, besef dat dit laat is en dat hy in die moeilikheid gaan kom by sy ma, sê hy ‘*I must fly!*’ (Dahl, 1991a: 40). Saint-Dizier se vertaling (Dahl, 1991c: 57) bevat nie die woord ‘fly’ (‘vlieg’) nie en is eenvoudig vertaal as ‘*Il faut que je parte!*’ (‘Ek moet gaan!’).

weggelaat (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 165) omdat dit onmoontlik is om dieselfde woordspel te vorm met ‘confiserie à la noix de coco’ (‘klapperys’) en ‘patinoire’ (‘yskaatsbaan’). Gaspar sou in die geval van kreatiewe herskrywing gebruik kon maak en met ’n nuwe amusante woordkombinasie vorendag kom, soos ‘salle de roudoudou pour faire doudou’ (‘roudoudou’ verwys na ‘harde lekkers’ en ‘faire doudou’ is babataal vir ‘om te slaap’) of ‘réglistestade’ (‘régliste’ verwys na ‘droplekkers’ en ‘stade’ na ‘sportstadion’). Rousseau en Geldenhuys kon in dié geval direkte vertaling gebruik en die Afrikaanse woorde ‘klapperys’ en ‘yskaatsbaan’ suksesvol kombineer. Rousseau het ‘*coconut-ice skating rinks*’ vertaal as ‘*klapperys-skaatsbaan*’ (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 76) en Geldenhuys as ‘*klapper-yskaatsbane*’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 121).

Mavis de Villiers en Kobus Geldenhuys was ook in staat om direkte vertaling te gebruik in *Hendrik en die reuseperske* (1984b) en *James en die reuseperske* (2007). In *James and the giant peach* (1961) waarsku die lieweheersbesie die duisendpoot dat hy moet ophou om erdwurm se been te trek (vb. 342). Aangesien die uitdrukking ‘to pull someone’s leg’ ook in Afrikaans bestaan, kon De Villiers en Geldenhuys die woordspel direk oordra in hulle vertalings. Die Franse ekwivalent van dié uitdrukking sou ook ’n humoristiese woordspel bewerkstellig, aangesien ‘faire marcher quelqu’un’ die werkwoord ‘marcher’ (‘om te loop’) bevat. In dié geval sou dit egter nodig wees om die teks te manipuleer en duisendpoot se opmerking ‘watter been trek ek?’ te verander omdat die klem nie meer op ‘bene’ sal wees nie, maar op die werkwoord ‘loop’; duisendpoot sou dus iets moes kwytraak soos ‘en hoe loop hy?’. Daar is twee moontlike redes waarom Maxime Orange besluit het om nie dié uitdrukking in *James et la grosse pêche* (1966b) te gebruik nie (vb. 342). Enersyds is dit moontlik dat die vertaler so getrou moontlik wou bly aan die inhoud van die bronteks, in die geval die duisendpoot se reaksie. Andersyds is dit nie ideaal as die klem skielik op die werkwoord ‘marcher’ val nie, aangesien wurms nie loop (‘marcher’) nie, maar wriemel (‘se tortiller’). Orange het gevolglik besluit om eerder ’n ander Franse uitdrukking te gebruik wat dieselfde giggel-effek sal bewerkstellig, naamlik ‘marcher sur les pieds de quelqu’un’ (‘om op iemand se voete’⁸⁰⁶ te trap). Hoewel die werkwoord ‘marcher’ ook in dié uitdrukking voorkom, val die klem steeds op ‘pieds’ (‘voete’); wanneer lieweheersbesie duisendpoot waarsku dat hy moet ophou om op erdwurm se ‘voete’ te trap, wil duisendpoot al laggend weet ‘watter voete?’:

Voorbeeld 342

“Stop pulling the Earthworm’s leg,” the Ladybird said.
This sent the Centipede into hysterics. “Pulling his leg!” he cried, wriggling with glee and pointing at the Earthworm. “Which leg am I pulling? You tell me that!”
(Dahl, 1961: 46)

⁸⁰⁶ Die idiomatiese Afrikaanse vertaling van dié uitdrukking is ‘op iemand se **tone** trap’.

“Hou tog op om Erdwurm se been te trek,” maan Skilpadbesie.

“Sy been trek!” Nou lag Honderdpoot eers en wys na Erdwurm. “Watter been trek ek? Toe sê jy nou vir my!”
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 25)

“Hou op om die Erdwurm se been te trek,” sê die Lieweheersbesie.

Die Duisendpoot is nou histeries. “Sy been te trek!” roep hy uit en wriemel van lekkerkry en beduie na die Erdwurm. “Watter been trek ek? Sê jy vir my!”
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 49)

“Cesse de lui marcher sur les pieds”, dit la coccinelle.

“Lui marcher sur les pieds?” cria le mille-pattes. “Quels pieds?”
(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 49)

Die selfgesentreerde duisendpoot in *James and the giant peach* (1961) verwys graag na homself as 'n 'pes', nie net omdat hy dit vreeslik geniet om sy vriende lastig te val en te terg nie, maar ook omdat duisendpote 'n plaag is. Terwyl direkte vertaling De Villiers en Geldenhuys in staat gestel het om die woordspel in hulle doeltekste oor te dra omdat die Afrikaanse woord 'pes' ook 'n dubbele betekenis het (vb. 343 en vb. 344), gaan die woordspel verlore in Orange se vertaling omdat daar in Frans 'n onderskeid getref word tussen 'n plaag ('peste') en 'n pes ('insecte nuisible'); hoewel 'n mens kan sê dat iemand 'n pes is ('tu es une peste'), kan 'n mens nie na 'n enkele insek as 'n 'peste' verwys nie:

Voorbeeld 343

“I am the only pest in this room!” cried the Centipede, still grinning away. “Unless you count Old-Green-Grasshopper over there. But he is long past now. He is too old to be a pest any more.”

[...]

“It seems that almost everyone around here is loved!” said James. “How nice this is!”

“Not me!” cried the Centipede happily. “I am a pest and I’m proud of it! Oh, I am such a shocking dreadful pest!”
(Dahl, 1961: 45 en 101)

“Ek is die enigste pes hier teenwoordig,” spog Honderdpoot, “tensy julle vir Ou-Groen-Sprinkaan wil bytel. Maar hy’s eintlik al te oud om nog ’n pes te wees!”

[...]

“Dit lyk my almal is vir julle lief!” lag Hendrik.

“Nie vir my nie!” roep Honderdpoot vrolik. “Ek is ’n pes en is trots daarop! O, ek is ’n verskriklike pes!”
(Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 24 en 60)

“Ek is die enigste pes in hierdie vertrek!” roep die Duisendpoot uit terwyl hy nog steeds grinnik. “Behalwe as jy die Ou-Groen-Sprinkaan daar oorkant byreken. Maar hy is lankal oor die muur. Hy is te oud om langer ’n pes te wees.”

[...]

“Dit lyk of amper almal hier geliefd is!” sê James. “Dis wonderlik!”

“Nie ek nie!” roep die Duisendpoot tevrede uit. “Ek is ’n pes en ek is trots daarop! O, ek is so ’n skokkende, grusame pes!”
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 48 en 106)

“Je suis le seul insecte nuisible ici, dans cette pièce!” cria le mille-pattes sans cesser de ricaner. “À moins que le grillon des champs ne se mette de mon côté. Il est vrai qu’il ne compte guère. Il est bien trop vieux pour être nuisible.”

[...]

“Vous êtes donc tous tres aimés des hommes!” dit James. “Comme c’est bien!”

“Pas moi!” cria joyeusement le mille-pattes. “Je suis un insecte nuisible et j’en suis fier! Oui, je suis quelqu’un de peu recommandable!”
(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 48 en 104)

Voorbeeld 344

Oh, hooray for the storm and the rain!
I can move! I don’t feel any pain!
And now I’m a pest,
I’m the biggest and best,
The most marvellous pest once again!
(Dahl, 1961: 129)

Vive la pluie, vive la tempête!
Je suis guéri, ma joie est complète!
Je redeviens, oui, c’est possible
Le plus glorieux
Des insectes nuisibles!
(Dahl, Orange [vert.], 1966b: 132)

Hoera vir die storm en die reën!
 Ek kan weer beweeg; dis 'n seën!
 Die pyn is als weg,
 hierdie **pes** is weer reg –
 die grootste en **peslikste** een!
 (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 77)

O, hoera vir die storm en die reën!
 Ek kan weer beweeg! O, wat 'n seën!
 Ek's nou weer 'n **pes**,
 Erger as die res.
 Ek doen my allerbes en maak oral moles!
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 134)

Orange kon wel in een geval die woordspel in sy doeltteks oordra deur van direkte vertaling gebruik te maak; net voor die perske by die bult begin afrol en James en sy vriende se avontuurreis begin, vra die moederlike lieweheersbesie die seuntjie of sy hom onder haar vlerk moet neem (vb. 345). Hoewel die uitdrukking 'take someone under your wing' gewoonlik gebruik word wanneer iemand ontfermend optree, kan die gevleuelde gogga se woorde ook letterlik opgeneem word. Orange kon in dié geval van direkte vertaling gebruik maak omdat die Franse uitdrukking 'prendre quelqu'un sous les ailes' ('iemand onder die vlerke neem'⁸⁰⁷) dieselfde is. Mens sou dink dat die Afrikaanse vertalers ook outomaties van direkte vertaling gebruik sou maak omdat dié uitdrukking ook in die doelsisteem bestaan, maar De Villiers het besluit om eerder op die lieweheersbesie se beskermende geaardheid te fokus. In teenstelling met Geldenhuys se vertaling *James en die reuseperske* (2007), wat ooreenstem met die bronteks en waarin die lieweheersbesie vir die seuntjie *vra* of sy hom onder haar vlerk moet neem, *sê* sy in *Hendrik en die reuseperske* (1984b) vir hom dat hy onder haar vlerk moet inkruip sodat hy nie seer kry nie. Die oorspronklike woordspel gaan dus verlore in De Villiers se vertaling en die insek klink skielik nie besorg nie, maar eerder baasspelerig:

Voorbeeld 345

"[...] Would you like me to **take you under my wing** so that you won't fall over when we start rolling?"
 (Dahl, 1961: 53)

"[...] **Kruip onder my vlerk in**, dan sal jy nie seerkry as ons rol nie." (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 30)

"[...] Wil jy hê ek moet jou **onder my vlerk neem** sodat jy nie omval as ons begin rol nie?"
 (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 55)

"[...] Veux-tu que **je te prenne sous mes ailes** pour que tu ne tombes pas au moment du départ?"
 (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 56)

Die onderskeie vertalers van Roald Dahl se kinderstories se kreatiwiteit is egter nie net in die vertaling van woordspel op die proef gestel nie. Feitlik al Dahl se kinderstories bevat komiese, klankryke beeldspraak wat sowel die visuele as musikale element (Fens, 1979: 10) van die tekste verteenwoordig en die spel-element van die stories verhoog. Die vertaling van Dahleske beeldspraak word hier onder bespreek (6.2.3.2.2.).

⁸⁰⁷ Die idiomatiese Afrikaanse vertaling van dié uitdrukking is 'iemand onder **jou** vlerke neem'.

6.2.3.2.2. Beeldspraak

Dahl se beeldspraak kan in twee kategorieë verdeel word, naamlik woordportrette en beledigings. Woordportrette verwys na vergelykings en metafore wat ingespan word om die milieu, karakters en gebeurtenisse te beskryf en dien as uiters vermaaklike visuele leidrade (6.2.3.2.2.1.). Byvoorbeeld, in *James and the giant peach* (1961) word die bleek, oorgewig tannie Spons vergelyk met '*soggy overboiled cabbage*' (Dahl, 1961: 11); in *George's marvellous medicine* (1981a) word die ouma se mond beskryf as 'n '*small puckered-up mouth like a dog's bottom*' (Dahl, 1981a: 2); en in *The witches* (1983a) laat die hekse se walglike liggaamsreuk die seuntjie dink aan '*the smell inside the men's public lavatory at [the] local railway-station*' (Dahl, 1983a: 130). Beledigings verwys weer na die klankschilderende, astrante skelwoorde wat gebruik word om die stories se vermaaklikheidswaarde te aksentueer (6.2.3.2.2.2.). Byvoorbeeld, in *Fantastic Mr. Fox* (1970) verwys jakkals na ratel as 'n '*furry frump*' (Dahl, 1970: 65); in *The twits* (1980a) sê mevrou Twit vir haar man dat hy 'n '*whiskery old warthog*' is (Dahl, 1980a: 93); in *The witches* (1983a) noem die hoofheks die heks wat uit haar beurt praat 'n '*blithering bumpkin*' (Dahl, 1983a: 74) en in *Matilda* (1988a) is juffrou Trunchbull só ongeduldig met Rupert wat sukkel om somme te maak, dat sy hom uitskel as 'n '*ignorant little slug*', 'n '*witless weed*', 'n '*empty-headed hamster*' en 'n '*stupid glob of glue*' (Dahl, 1983a: 142).

6.2.3.2.2.1. Vergelykings en metafore

Aangesien Dahl se karikatuuragtige woordportrette só snaaks is en die skrywer se unieke skryfstyl en sin vir humor weerspieël, het die meeste Afrikaanse en Franse vertalers, in 'n poging om die 'gees' van die oorspronklike tekste vas te vang, besluit om die Dahleske vergelykings en metafore in hulle vertalings te behou. Byvoorbeeld, al drie vertalers van *James and the giant peach* (1961) het tannie Spons met 'n pap opgekookte koolkop en 'n jellievis vergelyk en het die groteske beeld van die twee lewelose tantes, wat so plat soos papierpoppe is nadat die reuseperske oor hulle rol, in hulle vertalings behou (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 4-5, 10 en 32, Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 11, 23 en 60 & Dahl, Orange [vert.], 1966b: 13-14, 25 en 60); die drie vertalers van *Charlie and the great glass elevator* (1972) het die verskietende ruimtewesens, wat 'so breed soos walvisse' en 'so lank soos lorries is', vergelyk met springmielies wat skiet en spek wat braai (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 40 en 58, Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 60 en 87-88 & Dahl, Farré [vert.], 1978b: 72 en 104); en albei vertalers van *Matilda* (1988a) het meneer Wormwood se kleresmaak vergelyk met dié van 'n boekmaker uit 'n agterbuurt wat uitgevat is vir sy dogter se troue en albei verwys na juffrou Trunchbull se kuite wat soos bitterlemoene in haar sykouse bult (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 43 en 100, & Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 54 en 121). In die meeste gevalle was dit moontlik om die visuele leidrade in die doelt tekste te behou omdat die beelde wat dit oproep ook vir Afrikaanssprekende en Franssprekende doelt ekslesers sin sal maak en snaaks sal wees. Vergelyk byvoorbeeld die direkte vertalings

van die beeldspraak in figuur 51; die humor wat dié Dahleske vergelykings en metafore bewerkstellig en beelde wat dit oproep, is universeel; m.a.w. alle kinders sal dit verstaan en snaaks vind:

Figuur 51
Enkele voorbeelde van die direkte Afrikaanse en/of Franse vertaling van Dahleske beeldspraak in Roald Dahl se prosa-tekste

James and the giant peach (1961)

Everything and all of them were being rattled around like peas inside an enormous rattle that was being rattled by a mad giant who refused to stop. (Dahl, 1961: 62)

Hulle bots teen mekaar en word in alle rigtings geslinger – nie net hulle nie, maar ook die stoele, die banke, selfs Honderdpoot se twee-en-veertig stewels het rondgeskud soos ertjies binne-in 'n yslike ratel wat aanhoudend deur 'n mal reus geskud word. (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 35)

Alles en almal van hulle is rondgerammel soos ertjies in 'n enorme ratel wat geskud word deur 'n mal reus wat weier om op te hou. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 66)

Tout ce qui contenait le pêche était secoué comme des pois dans un tamis, secoué sans pitié par un géant fou aux féroces inépuisables. (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 65)

Charlie and the great glass elevator (1972)

“You look as much like a man from Mars as a bedbug!” (Dahl, 1972: 60)

“[Jy] lyk net so min na 'n Marsmannetjie soos 'n weeluis!” (Dahl, De Villiers [vert.] 1983d: 34)

“Jy lyk so min na 'n Marsmannetjie soos 'n weeluis!” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 49)

“[vous] ressemblez autant à une Martienne qu'à une punaise de lit!” (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 61)

Matilda (1988a)

Suddenly the boy let out a gigantic belch which rolled around the Assembly Hall like thunder. (Dahl, 1988a: 123)

Skielik breek die seun 'n geweldige wind op wat soos donderweer deur die Saal dreun. (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 116)

Soudain, le gamin laissa échapper un énorme rot qui se répercuta dans la grande salle comme un roulement de tonnerre. (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 139)

Hoewel die meeste vertalers die beeldspraak in hulle doelt tekste oorgedra het, is daar tog enkele uitsonderings. Byvoorbeeld, indien daar ekwivalente beeldspraak in die doelsisteem bestaan, het die onderskeie vertalers van linguistiese domestikering gebruik gemaak. Laasgenoemde is o.a. die geval met die idioom ‘as deaf as doorknobs’ (Dahl, 1961: 112) in *James and the giant peach* (1961), wat deur Mavis de Villiers en Kobus Geldenhuys vervang is met ‘so doof soos kwartels’ (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 67 en Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 117) en deur Maxime Orange as ‘sourds comme des pots’ (Dahl, Orange [vert.],

1966b: 116); die beskrywing van boer Bunce wat 'so dun soos 'n potlood' is⁸⁰⁸ (Dahl, 1970: 15), in *Fantastic Mr. Fox* (1970) wat deur Mavis de Villiers vervang is met die Afrikaanse idioom 'so maer soos 'n kraai' (Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 8) en deur Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) as 'maigre comme un clou' (Dahl, Farré [vert.], 1980b: 11)⁸⁰⁹. Wat betref die vertaling van die vergelykings en metafore in die versfragmente, moes die vertalers soms die oorspronklike beeldspraak weglaat en/of vervang omdat direkte vertalings die rymskema en/of metrum van die versvertalings sou benadeel. Byvoorbeeld, die onderskeie vertalers van *Charlie and the chocolate factory* (1964) kon nie die vergelyking 'as soft as cheese' in hulle vertalings van die versfragment "The most important thing we've learned" gebruik nie omdat dié vergelyking nie in die doelsisteme bestaan nie en dit die rymskema en metriese patroon van die versvertalings sou versteur (vb. 346). In Leon Rousseau se versvertaling sê die Oempa-Loempas dat kinders wat te veel tyd voor die televisie deurbring se 'harsings pap en sleg' raak, in Kobus Geldenhuys se vertaling sê hulle dat dit 'n kind 'soos 'n lyk' laat lyk (nuwe woordspel) en hom of haar 'sag in die kop' en skaam maak en in Élisabeth Gaspar se vertaling waarsku hulle dat kinders in 'apies', 'marionette / poppe' en 'patatkoppe'⁸¹⁰ (nuwe beeldspraak) verander as hulle te veel televisie kyk:

Voorbeeld 346

[...] IT ROTTS THE SENSES IN THE HEAD!
IT KILLS IMAGINATION DEAD!
IT CLOGS AND CLUTTERS UP THE MIND!
IT MAKES A CHILD SO DUMB AND BLIND
HE CAN NO LONGER UNDERSTAND
A FANTASY, A FAIRYLAND!
HIS BRAIN BECOMES AS SOFT AS CHEESE!
HIS POWERS OF THINKING RUST AND FREEZE!
HE CANNOT THINK- HE ONLY SEES!
[...]
(Dahl, 1964: 172)

[...] TV vat verbeelding weg,
maak die harsings pap en sleg,
maak die fluksste kind
dof en lui en halfpad blind.
Sy benewelde verstand
snap nie meer 'n sprokiesland.
[...]
(Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 87)

[...] UTILE? LOUABLE? PAS QUESTION!
ÇA VOUS TUE L'IMAGINATION!
ÇA VOUS COLMATE LES MENINGES,
ÇA VOUS TRANSFORME EN **PETITS SINGES,**
EN **PANTINS** ET EN ABRUTIS
SANS FANTAISIE ET SANS ESPRIT,
EN RAMOLLIS, EN AUTOMATES
AVEC **DES TETES COMME DES PATATES!**
[...]
(Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 90)

[...] **DIT MAAK HOM SAG IN DIE KOP!**
DIT LAAT KRUIP HAAR IN HAAR DOP!
DIT VAT SY VERBEELDING WEG!
DIT MAAK HAAR BREIN LUI EN SLEG!
DIT BEDWELM KINDERS SE VERSTAND!
DIT VAT HULLE WEG UIT FEETJIELAND!
HULLE VERGEET VAN FANTASEER
EN SKRAM WEG VAN REDENEER.
JOU KIND LYK LATER SOOS 'N LYK
VAN HEELTYD NET WIL TV KYK!
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005a: 138)

⁸⁰⁸ In Engels verwys die byvoeglike naamwoord 'pencil-thin' na 'n besonder maer persoon.

⁸⁰⁹ Farré het ook die idioom 'every Tom, Dick and Harry' wat in *The twits* (1980a) verskyn, gedomestikeer, maar i.p.v. om dit direk te vertaal as 'n'importe qui' ('enigeneen'), het Farré besluit om dit met 'les voisins' ('die bure') te vervang (Dahl, 1980c: 45); die ellendige egpaar se bizarre gedrag word beklemtoon, aangesien dit lagwekkend is om 'n huis sonder vensters te bou bloot omdat mens bang is jou bure kan by die huis insien.

⁸¹⁰ 'Pampoenkoppe' in Afrikaans.

Indien die beeldspraak 'n kultuurgebonde verwysing bevat, het sekere vertalers ook besluit om van domestikering gebruik te maak. Die Afrikaanse vertalers het byvoorbeeld kulturele aanpassing gebruik om te verseker dat middelklas Afrikaners, die (in)direkte gebruikers van die vertalings (sien 3.3.2.), hulle met die tekste sal kan vereenselwig. Byvoorbeeld, hoewel sokker nie volksvreemd is nie en as 'n gewilde sport beskou word in sowel sekere Afrikaanssprekende taalgemeenskappe (o.a. die swart- en kleurlinggemeenskappe) as nie-Afrikaanssprekende taalgemeenskappe (bv. Engelssprekende Suid-Afrikaners), het Mavis de Villiers en Leon Rousseau besluit om die beeldspraak in *Charlie and the great glass elevator* (1972) en *George's marvellous medicine* (1981a) wat verwysings na sokker bevat met 'n verwysing die gewildste sportsoort vir middelklas Afrikaners te vervang, naamlik rugby (vb. 347 en vb. 348)⁸¹¹:

Voorbeeld 347

The mammoth egg-shaped body was slowly stretching itself out like chewing-gum, becoming longer and longer and thinner and thinner, until in the end it looked exactly like a long slimy-green serpent as thick as a thick tree and **as long as a football pitch**. (Dahl, 1972: 98)

Die reusagtige, eivormige liggaam rek stadig soos kougom uit. Dit word langer en langer en dunner en dunner totdat dit later soos 'n slymerige groen slang lyk – so dik soos 'n dik boomstam en **so lank soos 'n rugbyveld**. (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 55)

Voorbeeld 348

George started telling his father about the magic medicine. While he was doing this, the big brown hen sat down in the middle of the yard and went cluck-cluck-cluck... cluck-cluck-cluck-cluck-cluck. Everyone stared at it. When it stood up again, there was a brown egg lying there. **The egg was the size of a football**. (Dahl, 1981a: 49)

Marius begin van die heksebrousel vertel. Terwyl hy dit doen, gaan sit die groot bruin hen in die middel van die werf en maak kloek-kloek-kloek... kloek-kloek-kloek⁸¹². Almal staar haar aan. Toe die hen weer opstaan, lê daar 'n bruin eier op die grond. **Die eier is so groot soos 'n rugbybal**. (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 52)

Sekere Franse vertalers het ook in enkele gevalle besluit om van kreatiewe herskrywing gebruik te maak deur die beeldspraak óf effens aan te pas óf heeltemal te verander. Byvoorbeeld, wanneer die ouma in *George's marvellous medicine* (1981a) haar kleinseun se konkoksie drink, voel dit asof haar maag aan die brand raak en skree sy: *"I'll be burned to a crisp! I'll be fried to a frizzle! I'll be boiled like a beetroot!"* (Dahl, 1991a: 34). In die Franse

⁸¹¹ Sien voetnoot 729. Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het ook die verwysing na die eier wat so groot soos 'n 'sokkerbal' is, vervang met 'n 'rugbybal' ('un ballon de rugby'), hoewel sokker en rugby ewe gewild is in Frankryk (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 70). Farré se besluit berus waarskynlik op die feit dat 'n eier nie rond nie, maar ovaal is en dus meer soos 'n rugbybal lyk.

⁸¹² Al die onomatopoeë in Dahl se kinderstories is óf gedomestikeer óf foneties vertaal. Byvoorbeeld, in die onderskeie vertalings van *The enormous crocodile* (1978a) is 'ow-eeee!' as 'oe-a!' (Afrikaans) en 'aouh!' (Frans) vertaal (Dahl, 1978a: n.pag, Dahl, Kleynhans [vert.], 1983c: n.pag. & Dahl, George & Jusserand [vert.], 1978c: n.pag.); in die vertalings van *George's marvellous medicine* (1981a) is 'whoosh' as 'woeps' (Afrikaans) en 'hop' (Frans) vertaal (Dahl, 1981a: 32, Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 34 & Dahl, Farré [vert.], 1982c: 49); en in Marie-Saint-Dizier se vertaling van *The Minpins* (1991a) is 'woomph-woomph!' vertaal as 'waoush! waoush!' (Dahl, Saint-Dizier [vert.], 1991c: 19).

vertaling het Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) dié allitererende vergelykings gedomestikeer en met klankryke, kultuurgebonde beeldspraak vervang: “*Je flambe comme une crêpe au rhum. Je fris comme un lardon. Je bous comme un bouillon*”⁸¹³ (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 49). Dié kreatiewe vertaling vorm ’n sterk kontras met Leon Rousseau se Afrikaanse vertaling wat geen beeldspraak bevat nie: “*Ek gaan doodbrand! Ek gaan verkool word! Daar gaan net roet van my oorbly!*” (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 36)⁸¹⁴. Farré het ook die verwysing na die hekse wat soos ’n treinstasie se openbare manstoilet ruik in *The witches* (1983a) vervang met ’n nuwe, weersinswekkende reuk, naamlik die reuk van katpiepie (vb. 349). Hoewel dit nie nodig was om die oorspronklike beeldspraak te vervang nie, sal jong Franssprekende doelttekslesers nie net hul neuse in afsku optrek vir dié alombekende reuk nie, maar sal die gebruik van die woord ‘piepie’ hulle ongetwyfeld laat giggellag (vergelyk 2.4.1.2.)⁸¹⁵. Henri Robillot se besluit om die kok in *Matilda* (1988a), wat beskryf word as ’n verrimpelde vrou wat lyk asof al haar liggaamsvog lank gelede in ’n warm oond uitgedroog het, eerder te vergelyk met ’n verrimpelde aspersie wat té lank in die oond gebak het (vb. 350)⁸¹⁶, verhoog nie noodwendig die vermaaklikheidswaarde van die doeltteks nie, maar stel jong doelttekslesers ook in staat om ’n meer gedetailleerde beeld op te roep:

Voorbeeld 349

It was the stench of witches. It reminded me of the **smell inside the men’s public lavatory at our local railway-station.** (Dahl, 1983a: 130)

Je sentis, aussitôt, une odeur de moisi, l’odeur infecte des sorcières, ***l’odeur de pipi de chat!*** (Dahl, Farré [vert.], 1984d: 149)

Voorbeeld 350

The cook, **a tall shriveled female who looked as though all of her body-juices had been dried out of her long ago in a hot oven**, walked on to the platform wearing a dirty white apron. (Dahl, 1988a: 117)

⁸¹³ Persoonlike vertaling: ‘Ek vat vlam soos ’n crêpe Suzette! Ek braai soos spek! Ek kook soos sop!’

⁸¹⁴ Rousseau is die enigste vertaler wat sekere gevalle van beeldspraak summier weggelaat het. Die beskrywing van die ouma se getuie mondjie wat nes ’n hond se agterent lyk in *George’s marvelous medicine* (1981a) sal enige kind laat skaterlag, maar Rousseau het besluit om dié Dahleske beskrywing uit sy Afrikaanse vertaling weg te laat en net te noem dat die ouma ’n ‘pruilmondjie’ het (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 7). Hoewel Rousseau se besluit om dié vergelyking weg te laat nie die sukses van sy vertaling as geheel beïnvloed nie, het die vertaler nie in ag geneem dat dit dalk ’n slim strategie sou wees om die verwysing te behou nie; dié uiters vermaaklike vergelyking verskyn reg aan die begin van die storie, wat beteken dat die jong lesers feitlik onmiddellik sal lê van die lag en ongetwyfeld lus sal raak om verder te lees om te sien of die storie nog sulke snaakse sê-goed bevat. Rousseau het wél gebruik gemaak van linguistiese domestikering om die uitdrukking ‘as frisky as a ferret’, wat twee keer in dié storie gebruik word om die ouma se energieke gedrag te beskryf (Dahl, 1981a: 57 en 58), onderskeidelik te vertaal as ‘so lewendig soos ’n terriër’ en ‘so lewendig soos ’n jong merrie’ (Dahl, Rousseau [vert.], 1982d: 60 en 65). Hoewel Farré ook die beeldspraak vervang het, is dieselfde uitdrukking, ‘aussi fringante qu’un coursier’ (‘so lewendig soos ’n oorlogspierd’), twee keer gebruik (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 81 en 83).

⁸¹⁵ Farré het ook besluit om nie die Franse ekwivalent vir ‘dog droppings’ (‘crottes de chien’) te gebruik nienie (Dahl, 1983a: 22), maar dit eerder te vervang met informele kindertaal ‘caca de chien’ (Dahl, 1984d: 29), wat verwys na ‘honde-akka’.

⁸¹⁶ Geldenhuys het Dahl se beskrywing van die kok direk vertaal: “Die kok, ’n lang, verrimpelde vrou wat lyk of al haar liggaamsvog lank gelede al in ’n warm oond uitgedroog is, kom staan met ’n vuil voorskoot op die verhoog” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 111).

La cuisinière, **une asperge flétrie qui donnait l'impression d'avoir été soumise depuis belle lurette à une dessiccation totale dans un four brûlant**, monta sur l'estrade. (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 133)

Hoewel Farré en Robillot se vertaling van beeldspraak uiters suksesvol is en ongetwyfeld die vermaaklikheidswaarde van die doeltekste verhoog, is dit belangrik om in ag te neem dat dit nie nodig was om die Dahleske beeldspraak aan te pas tydens die vertaalproses nie, tensy dit kultuurgebonde elemente bevat waarmee jong doeltekstlesers hulle nie sal kan vereenselwig nie. Dahl se woordportrette is só effektief dat dit 'n giggel-reaksie in enige taal sal uitlok en kan gevolglik direk vertaal word. Dieselfde geld egter nie noodwendig vir die vertaling van die beledigings wat in Dahl se kinderboeke verskyn nie. 'n Samevattende bespreking oor dié snaakse beeldspraak, wat hoofsaaklik ingespan word om die dialoë se vermaaklikheidswaarde te verhoog, verskyn hier onder (6.2.3.2.2.2.).

6.2.3.2.2.2. *Beledigings*

Die karakters in Roald Dahl se kinderstories is nie skaam om klankryke, kleurvolle beledigings rond te slinger nie. Die astrante skelwoorde in Dahl se tekste het drie aspekte gemeen; dit allitereer gewoonlik, is meestal gegrond op snaakse vergelykings en word hoofsaaklik gebruik om die vermaaklikheidswaarde van die dialoë te verhoog. Die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers het een van drie vertaalstrategieë toegepas tydens die vertaling van Dahleske beledigings⁸¹⁷. In sekere gevalle is dit direk vertaal, soms is dit met bestaande Afrikaanse of Franse uitdrukkings vervang, en by tye het die vertalers wat daarvoor kans gesien het met oorspronklike beledigings vorendag gekom. Die onderskeie vertalers het nie noodwendig deurgaans dieselfde strategie toegepas nie. Byvoorbeeld, in Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertaling van *The twits* (1980a) het die vertalers bestaande Franse uitdrukkings gebruik, maar ook met nuwe beledigings vorendag gekom (Dahl, 1980a: 61, 67 en 69 & Dahl, Farré [vert.], 1980b: 63, 70 en 73); die uitdrukking '*those two fearful frumptious freaks*' is o.a. vervang met die bestaande uitdrukking '*ces deux vieux croûtons*' ('daai twee ou fossiele') en '*you rotten old*

⁸¹⁷ In uitsonderlike gevalle het die vertalers ook van omskrywing gebruik gemaak, hoewel die omskrywings gewoonlik 'n verlies aan humor tot gevolg gehad het. Byvoorbeeld, in die versfragment "Augustus Gloop!" (*Charlie and the chocolate factory*, 1964) verwys die Oempa-Loempas na Augustus as '*this greedy brute, this louse's ear*' (Dahl, 1964: 105). Sowel Leon Rousseau as Kobus Geldenhuys het van omskrywing gebruik gemaak en beskryf die selfsugtige seun as '*gister se gehate kind*' (Dahl, Rousseau [vert.], 1981d: 52) en '*n verstoteling*' (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 82). Dié beskrywings is bloot gekies om eindrym te bewerkstellig en is nie besonder geslaagd nie omdat Augustus nie 'n 'geate verstoteling' is nie, maar 'n vraat. Hoewel Élisabeth Gaspar ook van omskrywing gebruik gemaak het (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 114) en die seun beskryf het as '*[un] hippopotame, [une] brute immonde*' ('n seekoei, 'n weersinswekkende bees') is haar vertaling nie net meer akkuraat nie, maar ook amusant – daarenteen bevat sowel Rousseau as Geldenhuys se formele, vervelike vertalings geen vermaaklikheidswaarde nie. Vergelyk ook die onderskeie vertalers van *James and the giant peach* (1961) se vertaling van die versfragment "I look and smell as lovely as a rose", waarin die een tante na haar suster verwys as '*my dear old trout*' (Dahl, 1961: 13). Mavis de Villiers het van omskrywing gebruik gemaak en die belediging vervang met die sarkastiese '*my liewe suster*' (Dahl, De Villiers [vert.], 1984b: 5). Dié omskrywing kan egter nie as 'n belediging beskou word nie. Kobus Geldenhuys het besluit om die belediging te vervang met die idiomatiese uitdrukking '*my dier*' (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 13), wat ook nie heeltemal dieselfde giggel-effek as die oorspronklike uitdrukking het nie. Daarenteen het Maxime Orange (Dahl, Orange [vert.], 1966b: 15) met 'n nuwe belediging vorendag gekom, naamlik '*ma pauvre vieille haridelle*' ('my arme, ou knol'), wat dieselfde humoristiese effek as die oorspronklike beeldspraak bewerkstellig.

turnip’ met ‘*vieil ours mal léché*’ (‘ou lummel’), terwyl ‘*you filthy feathery frumps*’ verander het in ‘*futiles volatiles*’ (‘bogvoëls’) en ‘*maggoty old monsters*’ in ‘*gargouilles grimaçantes*’ (‘skewebeek spuiers’).

Hoewel die direkte vertalings vertalers in staat stel om Dahl se ‘stem’ in die doeltekste oor te dra en dit ook komiese beelde opwek, is dit nie altyd so klankryk soos die oorspronklike uitdrukking nie. Laasgenoemde is o.a. die geval met die uitdrukking ‘*balmy old bat*’ in *Charlie and the great glass elevator* (1972) wat direk vertaal is deur Mavis de Villiers en Marie-Raymond Farré as ‘gekke vlermuis’ (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 14) en ‘*vieille chauve-souris fêlée*’ (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 29)⁸¹⁸; en ‘*miserable midgets*’ in *George’s marvellous medicine* (1981a) wat deur Leon Rousseau vertaal is as ‘*ellendige dwergies*’ (Dahl, 1982d: 62)⁸¹⁹. Dit is ook noemenswaardig dat die direkte vertaling van Dahleske beledigings nie moontlik is indien die oorspronklike uiting ’n nonsenswoord bevat nie. Byvoorbeeld, Anna Kleynhans, Odile Georges en Patrick Jusserand kon nie die uitdrukking ‘*you horrid greedy grumptious brute*’ (Dahl, 1978a: n.pag.) in *The enormous crocodile* (1978a) direk vertaal nie omdat dit ’n geleentheidswoord bevat. Die vertalers moes dit dus óf met ’n bestaande woord óf ’n nuwe nonsenswoord vervang. Kleynhans het die woord ‘*grumptious*’ met ’n bestaande Afrikaanse woord vervang wat alliterasie bewerkstellig, maar het die res van die uitroep direk vertaal as ‘*jou gruwelike, gulsige, gryperige dier*’ (Dahl, Kleynhans [vert.], 1983c: n.pag.); Georges en Jusserand het weer van kreatiewe herskrywing gebruik gemaak (Dahl, Georges & Jusserand [vert.], 1978c: n.pag.) en die uitdrukking vervang met ‘*le sale vorace, la sombre brute*’ (‘die vraatsugtige vuilgoed, die wrede dier’). Die gebruik van bestaande Afrikaanse en Franse uitdrukings (linguistiese domestikering) kom veral handig te pas wanneer vertalers daarna streef om doeltekste te skep wat nie soos vertalings lees nie, maar het ook ’n nadeel; aangesien die uitdrukings gereeld gebruik word in die onderskeie doelsisteme, kan die vermaaklikheidswaarde van dié alledaagse uitdrukings nie met Dahl se absurde, oorspronklike uitlatings vergelyk word nie. Vergelyk byvoorbeeld die vertaling van die belediging ‘*my dear old fish [...] go and boil your head*’ (Dahl, 1964: 136) in *Charlie and the chocolate factory* (1964); Geldenhuys en Farré se idiomatiese vertalings ‘*ag ou heks [...] gaan blaas doppies*’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a) en ‘*pauvre vieille taupie [...] tu peux cause*’ (‘ag ou slonskous [...] jy’s een om te praat’) sal kinders laat giggel, maar dit wek nie dieselfde skreeusnaakse prentjie as die oorspronklike beeldspraak nie⁸²⁰. Die verlies aan die spel-element as gevolg van idiomatiese vertaling word tot die uiterste gedryf in Mavis de

⁸¹⁸ Kobus Geldenhuys het in sy vertaling van kreatiewe herskrywing gebruik gemaak en ‘*balmy old bat*’ vervang met ‘*kens ou kraai*’ (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 20).

⁸¹⁹ ‘*Miserable midgets*’ is deur Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) vertaal as ‘*misérables crapoussins*’ (Dahl, Farré [vert.], 1982c: 82), wat losweg vertaal kan word as ‘miserabele / patetiese pikkies’. Hoewel die woord ‘*crapoussin*’ verouderd is, is dit snaakser as die direkte vertaling van ‘*midget*’ (‘nain’) en bewerkstellig dié vertaling assonansie.

⁸²⁰ Die kort hoofstuk waarin dié beeldspraak voorkom “*Square sweets that look round*” is heeltemal weggelaat in Leon Rousseau se vertaling *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek* (1981d).

Villiers se vertaling van *Fantastic Mr. Fox* (1970); hoewel De Villiers se teks geensins soos 'n vertaling lees nie, bevat die vertaling van 'my dear old frumpy frump' (Dahl, 1970: 65) as 'my lieuwe, stomme vriend' (Dahl, De Villiers [vert.], 1984f: 46) geen vermaaklikheidswaarde nie⁸²¹. Kreatiewe herskrywing verg miskien meer moeite, maar dié strategie stel vertalers in staat om met nuwe klankryke, visuele uitinge vorendag te kom wat 'n soortgelyke humor in die vertalings bewerkstellig en die doelt tekste 'eg' Afrikaans of Frans laat klink. Dit val op dat die meeste vertalers dié strategie gebruik het om die vermaaklikheidswaarde van die tekste te beklemtoon. Laasgenoemde geld selfs vir vertalers wat vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik het en so getrou moontlik aan die bronteks wou bly, soos Kobus Geldenhuys.

Figuur 52 bevat geselekteerde voorbeelde van die nuwe vermaaklike beledigings waarmee die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers van *Charlie and the great glass elevator* (1972) en *Matilda* (1988a) vorendag gekom het:

Figuur 52
Voorbeelde van vermaaklike nuwe beledigings in die Roald Dahl-vertalings

<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972)		
miserable old mackerel ⁸²² (Dahl, 1972: 32)	mislike misbaksel (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 23)	vieux homard (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 33)
dotty dumpling (Dahl, 1972: 60)	kreterige kluitjie (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 34)	vieille boulette bouffonne (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 60)
	kens kluitjie (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 49)	
chiselling old cheeseburger (Dahl, 1972: 174)	heksekind (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 100)	espèce de vieux camembert carotteur (Dahl, Farré [vert.], 1978b: 182)
	ligende lieplapper (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 151)	
<i>Matilda</i> (1988a)		
your mommy's a twit (Dahl, 1988a: 108)	jou mamma is 'n mamparra (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 102)	ta mère est une pochetée (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 122)
clot (Dahl, 1988a: 114)	klipkop (Dahl, Geldenhuys, [vert.], 2006b: 108)	bubon (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 130)
black-head (Dahl, 1988a: 114)	skaapkop (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 102)	furoncle (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 130)

⁸²¹ Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) het die uitdrukking 'my dear old frumpy frump' vertaal as 'chère vieille toupie poilue' ('lieuwe, ou pelsslof'); hoewel Farré van direkte vertaling gebruik gemaak, is die byvoeglike naamwoord 'frumpy' vervang met 'poilu', wat 'harig' beteken (Dahl, Farré [vert.], 1980b: 14).

⁸²² De Villiers het dié uitdrukking direk vertaal as 'miserabele ou makriel' (Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 17).

foul carbuncle (Dahl, 1988a: 114)	puisiebek (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 102)	anthrax (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 130)
poisonous pustule (Dahl, 1988a: 114)	vratgevreet (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 102)	flegmon pustuleux (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 130)
clotted carbuncle (Dahl, 1988a: 162)	karakterlose karbonkel (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006b: 153)	choléra (Dahl, Robillot [vert.], 1988b: 180)

Hoewel mens kan argumenteer dat die Dahleske beeldspraak nie relevant is vir dié studie nie omdat dit hoofsaaklik in die prosateksgedeeltes voorkom, is die teenoorgestelde weens twee redes die geval. Enersyds illustreer dit die vertalers se gesindheid teenoor sowel die skrywer se ‘stem’ as die stories se ‘gees’. Laasgenoemde is veral die geval wat betref die vertaling van vergelykings en metafore. Byvoorbeeld, vertalers wat besluit het om die Dahleske beeldspraak (6.2.3.2.2.) direk te vertaal en net linguistiese domestikering te oorweeg indien dit óf om algemene Engelse vergelykings en metafore handel en daar idiomatiese ekwivalente vir dié beeldspraak in die onderskeie doelsisteme bestaan óf indien die beeldspraak kultuurgebonde elemente bevat wat die doeltekslesers kan vervreem, wys dat hulle daarna gestreef het om die gees van die oorspronklike tekste vas te vang en die skrywer se stem na te boots. Die vertalers se strewe om getrou te bly aan die gees van die brontekste en vertalings te skep waarin Dahl se stem weerklink, word ook in die versvertalings waargeneem. Hoewel die rymskema en die lengte van die versvertalings nie altyd met dié van die oorspronklike versfragmente ooreenstem nie, het die vertalers selde afgewyk van die speelse ondertoon en hulle het versvertalings geskep wat dieselfde funksie in die doel- as in die brontekste verrig⁸²³. Buiten die enkele eiename wat gedomestikeer is (gewoonlik om eindrym te bewerkstellig) en kultuurgebonde elemente wat vervang is sodat die doeltekslesers hulle makliker met die tekste kan identifiseer, stem die inhoud van die versvertalings ook ooreen met dié van die brontekste. Selfs die vertalers soos Leon

⁸²³ Dit val op dat sekere Franse versvertalings korter is as Dahl se oorspronklike verse (vergelyk bylae 4.3.), terwyl ’n groot aantal Afrikaanse versvertalings heelwat langer is as die brontekste. Aangesien die vertalers daarna gestreef het om getrou te bly aan die inhoud van die versfragmente, was dit nie altyd moontlik om die rymskema van die oorspronklike versfragmente na te boots nie. In uitsonderlike gevalle kan die verskil tussen die oorspronklike versfragmente en versvertalings se rymskemas ook toegeskryf word aan die linguistiese verskille tussen die onderskeie sisteme. Byvoorbeeld in die versfragment “There’s no earthly way of knowing” (*Charlie and the chocolate factory*, 1964) het Dahl deurgaans werkwoorde wat eindig met ‘ing’ gebruik om eindrym te bewerkstellig: “There’s no earthly way of **knowing** / Which direction they are **going**! / There’s no knowing where they’re **rowing**, / Or which way the river’s **flowing**! / Not a speck of light is **showing**, / So the danger must be **growing**, / For the rowers keep on **rowing**, / And they’re certainly not **showing** / Any signs that they are **slowing**...” (Dahl, 1964: 110). Hoewel Elisabeth Gaspar se versvertaling effens korter is as die oorspronklike versfragment, kon sy dieselfde tipe rymskema bewerkstellig deur gebruik te maak van woorde en infinitiewe wat eindig met ‘re’: “Pas moyen de vous **dire** / Où nous porte mon **navire**, / Sur l’eau noire qui **soupire** / Sous les rames de mes **sbires**, / On n’a pas le cœur à **rire**, / Et si mon bateau **chavire**, / Dépêchez-vous d’en **sourire**...” (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 118-119). Leon Rousseau het probeer om dieselfde effek in sy versvertaling, wat ook korter is as die oorspronklike versfragment, te bewerkstellig deur gebruik te maak van werkwoorde wat eindig met ‘oei’, maar die gebruik van die negatief het by tye die rymskema ontwig: “Harder gaan die Loempas **roei**, / harder met die spane **stoei**. / Niemand weet waarheen hul **roei nie** / of waarheen die water **vloei nie**. / Hoop maar dat hul nie **verknoei nie** / of dat onheil hieruit **broei nie**” (Dahl, Rousseau, 1981d: 55). Hoewel Kobus Geldenhuys, wie se versvertaling effens langer is as die bronteks, ook getrou gebly het aan die inhoud van die versfragment, het hy besluit om nie die oorspronklike rymskema na te boots nie, maar eerder van paarrym gebruik te maak: “Wat help dit ’n mens probeer vra hulle **nog** / Hoe lank nog, hoe ver nog is ons **tog**? / Wie weet waarheen hulle **roei** / Of waarheen die rivier nou **vloei**? / Hoe verder ons die donker **invaar**, / Hoe groter word die **gevaar**. / Maar die roeiers hou aan en aan **roei**, / Ek hoor hulle met die spane **stoei**! / Ons bestemming is **onbekend**, / Ons lot dalk ’n bitter **end**!” (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 87).

Rousseau en Mavis de Villiers, wat domestikering as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik het en doelt tekste wou skep wat as selfstandige tekste in die doelsisteem kon funksioneer, het getrou gebly aan die inhoud en speelse, ondeunde ondertoon van die oorspronklike versfragmente. Andersyds wys die graad van kreatiwiteit wat in die vertaling van Dahleske beledigings waargeneem word dat die vertalers nie die moeite ontsien het om die musikaliteit van die brontekste vas te vang nie. Inteendeel, die vertalers het ekstra moeite gedoen om met kreatiewe, klankryke uitdrukkings vorendag te kom wat, nes die oorspronklike beledigings, die vermaaklikheidswaarde van die tekste verhoog. Dit blyk dat selfs die vertalers wat van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik gemaak het, bewus was dat die gebruik van kleurvolle beelde en klankryke woorde die spel-element van die vertalings kan verhoog en 'n genotvolle leeservaring kan verseker. Presies hóé waardevol die gebruik van klankschilderende woorde kan wees, blyk veral uit Roald Dahl se versfragment "In the quelchy quaggy sogmire" (*Charlie and the great glass elevator*, 1972). Dahl het dié bogvers, wat baie aan Lewis Carroll se "Jabberwocky" herinner, tot die prosateks gevoeg om spanning te bou en het, nes Carroll, met klankryke, allitererende nuutskeppinge vorendag gekom en selfstandige naamwoorde as werkwoorde ingespan om 'n spookagtige atmosfeer te skep wat jong lesers sal laat ril:

Voorbeeld 351

In the quelchy quaggy sogmire,
In the mashy mideous harshland,
At the witchy hour of gloominess,
All the grobes come oozing home.

You can hear them softly slimeing,
Glissing hissing o'er the slubber,
All those oily boily bodies
oozing onward in the gloam.

So start to run! Oh, skid and daddle
Through the slubber slush and sossell!
Skip jump hop and try to skaddle!
All the grobes are on the roam!
(Dahl, 1972: 62).

Hoewel Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré nie met dieselfde aantal nuutskeppinge en/of portmanteau-woorde vorendag gekom het nie en hulle graad van kreatiwiteit nie noodwendig ooreenstem nie, het al drie vertalers probeer om die gees van die oorspronklike versfragment en die grillerige atmosfeer, wat deur middel van klank geskep is, in hulle vertalings vas te vang (vb. 352):

Voorbeeld 352

In die modderige vleie
waar muskiete broei en draai
in die bruin-swart papperasie
woon die Babbelbobbeldaa.

Hoor hoe sis hul, hoor hoe spoeg hul,
kyk hoe draai hul kronkellyf.
Slurp-slurp soek hul slap-pap snoete
na die drekke wat daar dryf.
Hoor jul snags die slurpgeluide
is dit maklik om te raai...
Die nare goeters in die vleie
is die Babbelbobbeldaa.
(Dahl, De Villiers [vert.], 1983d: 34)

Deur die mammerny en poddery
Deur die meurweekte doeras
Lank ná middernag se heksery
Kom die Gruwelgrobbe aangeplas.

Hoor hoe kners en knars hulle op hul tande,
Kyk hoe kwyl hul bekke en blink hul snoete!
Voel hoe sidder en sweet jy onder hul hande,
Die Gruwelgrobbe is op hul moordroete!

Tyd om te vlug! Laat spat, laat spaander!
Deur die woud, deur die nag; maak gou!
Gee pad: kopoorhals en boldersteholder,
Gou! Die Gruwelgrobbe kom verslind jou!"
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 51)

Dans le marécage touffeux tourbeux,
Au Pays Âpre, laideux hideux,
À l'heure sorcière de mélancolite,
Les grobes retournent chez eux en suintite.
On les entend gluanter doucement,
Gliscintiller, siffler dans les taudiscules,
Tous ces coprs huileux bouillonnants,
Suintant dans le crépuscule.
Allez, courez! Oh glissez, sultez,
Dans les taudiscules bourbeux et fangeonds!
Gambadez bondissez sautez, pateachez!
Tous les grobes sont vagabonds!
(Dahl, Farré [vert.], 1978b: 63-63)

Dié versfragment verrig egter, nes Dahl se ander woordwonders, ook 'n opvoedkundige funksie omdat dit jong lesers se begripsvermoë beproef en verbeter. Dahl deel dus die Groot Sagmoedige Reus se siening dat betekenis nie altyd die belangrikste is nie en dat 'n goeie begryper soms 'n halwe woord nodig het en wys kinders hoe om woorde in (taal)speelgoed te verander.

6.3. Samevatting

In die hoofstuk, wat op 'n vergelykende analise van die Afrikaanse en Franse vertalings van Roald Dahl se prosimetriese kinderstories berus, het dit aan die lig gekom dat vertaling van versfragmente besonder ingewikkeld is omdat dié gedigtekste, wat die prosateksgedeeltes komplementeer, nie as individuele, onafhanklike tekste beskou kan word nie, maar eerder as 'n aanvulling van die prosateks. Laasgenoemde impliseer dat die ontvangs van dié genre grootliks gebaseer is op die doelgehoor se geheelindruk van die tekste. Met ander woorde, dit sou sinneloos wees indien vertalers daarna streef om vermaaklike, lesersvriendelike versvertalings te skep, maar die prosateksvertalings afskeep omdat die prosa-gedeeltes grotendeels die doelgehoor se gesindheid teenoor die vertalings bepaal. Nietemin beteken dit nie dat die kwaliteit van die versvertalings van minder belang is nie. Inteendeel, vertalers van prosimetriese kinderstories, wat gewoonlik 'n beperkte ervaring as digters het, moet besonder moeite doen om vermaaklike versvertalings te skep, andersins sal die jong doeltekstlesers eenvoudig die versfragmente oorslaan en op die prosateks fokus. Die vertaalstrategieë wat vertalers van prosimetriese tekste op die prosateksvertalings toepas, beïnvloed en bepaal ook die strategieë wat in versvertalings toegepas word. Met ander woorde, die strategieë en graad van aanpassing wat op in die versvertalings toegepas word,

moet ooreenstem met dié wat in die prosateksvertalings gebruik is. Al het die onderskeie Dahl-vertalers, nes die Groot Sagmoedige Reus, by tye flaters begaan deur inkonsekwent te werk te gaan en nie deurgaans dieselfde graad van aanpassing en vertaalstrategieë op die prosateks- en versvertalings toe te pas nie, het hulle probeer om getrou te bly aan die skrywer se oorspronklike intensie om uiters vermaaklike tekste te skep sodat kinders uiteindelik in lesers kan verander. Roald Dahl was 'n flukse boekboer en hoewel hy ongetwyfeld in sy skik was met sy bogemiddelde opbrengs wat altyd 'n positiewe reaksie by jong lesers gegenereer het, was hy trotser op die feit dat hy boekliefhebbers kon kweek. Dahl was bereid om alles in sy vermoë te doen om die sukses van sy oes te verseker en het moeite gedoen om seker te maak dat kinders aanklank by sy stories sal vind; hy het hulle verstand en verbeelding gevoed, sy boeke met onweerstaanbare humor besaai en met vermaaklike, klankryke verse besprinkel om te verseker dat kinders, ten spyte van moderne tegnologie wat stelselmatig soos 'n indringerplant die samelewing oorneem, kan besef hóé lekker dit is om te lees en, in teenstelling met Mike Teavee en die Wormwood-gesin, boeke bo die televisie sal verkies:

So please, oh *p/lease*, we beg, we pray,
 Go throw your TV set away,
 And in it's place you can install
 A lovely bookshelf on the wall.
 Then fill the shelves with lots of books,
 Ignoring all the dirty looks,
 The screams and yells, the bites and kicks,
 And children hitting you with sticks –
 Fear not, because we promise you
 That, in about a week or two
 Of having nothing else to do,
 They'll now begin to feel the need
 Of having something good to read.
 And once they start – oh boy, oh boy!
 You watch the slowly growing joy
 That fills their hearts. They'll grow so keen
 They'll wonder what they'd ever seen
 In that ridiculous machine,
 That nauseating, foul unclean
 Repulsive television screen!
 And later, each and every kid
 Will love you more for what you did.

[...]

(Dahl, 1964: 173-174)

HOOFSTUK 7

Slotwoord

“’n Bietjie bog nou en dan behaag ’n wyse man [...]”
(Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006a: 92)

7.1. Inleiding: Grappies op ’n stokkie

Met die loop van hierdie studie het dit aan die lig gekom dat die algemene beskouing van humoristiese kinderverse as blote ‘rymelary rondom oninspireerende temas’ (De Wet, 2005: 41) eintlik ongefundeerd is, aangesien alle kinder- en jeugliteratuur, hetsy oorspronklike óf vertaalde tekste, gekanoniseerde óf niegekanoniseerde tekste, taalontwikkeling en leesgeletterdheid bevorder en (in)direk daarna streef om kinders meer oor hulleself en hulle omgewing te leer en hulle voor te berei op volwassenheid. Net omdat dié vermaaklike verse kinders laat lag, beteken dit nie dat hulle nie ook iets leer nie. Intendeel, humoristiese kinderverse stel kinders in staat om tegelykertyd te lag en te leer, te dink en te droom:

’n Wyse uil sit in ’n eik.
Hy dink en droom glo tegelyk.
Ek sou graag *my* lewe ruil
met dié van daardie wyse uil.
(Scheffler, De Vos [vert.], 2007: 45)

Kinderrympies, versverhale en versfragmente is sleutelverse wat toegang bied tot wonderwêrelde, nuwe moontlikhede en vaardighede. Tradisionele kinderrympies kan as inisiasie-tekste beskou word omdat dit as kleuters se eerste kennismaking met literatuur en kultuur dien; versverhale is die sleutel tot selfstandigheid omdat dit gewoonlik die eerste boeke is wat vir selflees geskik is; en versfragmente bied preadolesse lesers toegang tot meer gevorderde narratiewe tekste. Die wanbegrip dat dié taaltowerwerke geen pedagogiese waarde bevat nie, spruit grotendeels daaruit dat die vermaaklikheidswaarde van dié klankryke verse die opvoedkundige waarde (psigologiese, kognitiewe en sosiologiese doel) verbloem. Die temas en taalgebruik in die kinderverse is só snaaks dat jong doeltekslesers nie sommer sal besef dat hulle met opvoedkundige tekste te make het nie. Dit is soos toffieappels; dit pla kinders nie dat daar ’n voedsame, gesonde vrug onder die smullekker, stroperige suikerkors skuil nie.

Dié studie het nie net lig gewerp op die opvoedkundige en vermaaklikheidswaarde van kinderverse nie, maar ook op vertaling van dié genre, wat, nes die verse self, gereeld geringgeskat word. Hierdie samevattende slothoofstuk bied in ’n oorkoepelende terugblik op die navorsingsvrae waarop dié studie gerig is (sien 1.4), wat spesifiek op die vertaling van

humoristiese kleuter- en kinderverse van toepassing is en wat deur middel van 'n analise van die Afrikaanse en Franse vertaling van geselekteerde humoristiese kinderverse beantwoord is. In die eerste onderafdeling van dié hoofstuk (7.2.) word daar besin oor die navorsingsvrae wat spesifiek betrekking het op die vertaling en oordrag van die inhoud, stilistiese aspekte en funksie van humoristiese kinderverse (7.2.1.) en die vrae wat spesifiek verwys na die ontvangs en status van kinderversvertalings binne die Afrikaanse en Franse doelsisteme (7.2.2.). Aangesien die domein van kinder- en jeugliteratuur, veral kinderverse en die vertaling van dié genre, tot dusvêr min akademiese aandag geniet het en steeds in sy kinderskoene staan (hoofstuk 1), verskaf die navorser ook in die tweede onderafdeling voorstelle vir verdere navorsing (7.3.).

7.2. Faktore van toepassing op kinderversvertalings

Uit die deskriptiewe, vergelykende analise van die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum blyk dit dat die vertaling van dié uiters gewilde, humoristiese kinderverse, wat deur die jare daarin geslaag het om van status te verander en deesdae as gekanoniseerde tekste geklassifiseer word, 'n besonder ingewikkelde proses is omdat dit deur verskeie ekstra- en intratekstuele faktore beïnvloed word. Die faktore wat spesifiek van toepassing is op die vertaling van kinderrympies, versverhale en intergeneriese prosimetrum (figuur 53) en deur middel van hierdie polisistemiese studie geïdentifiseer is, kan van praktiese nut wees vir kinderversvertalers en ook as riglyne dien vir uitgewers van kinder- en jeugliteratuur:

Figuur 53
Ekstra- en intratekstuele faktore
van toepassing op die vertaling van humoristiese kinderverse

Intratekstuele faktore:

- ⊙ Die spel-element (verstegniese aspekte)
- ⊙ Die ritme en musikaliteit van die verse (rympatrone en metrum)
- ⊙ Die struktuur (vorm) van die kindervers
- ⊙ Die 'stem' van die skrywer (unieke beeldspraak, nonsenswoorde en nuutskeppinge)
- ⊙ Die inhoud (intrige)
- ⊙ Kultuurgebonde elemente
- ⊙ Die styl en register
- ⊙ Sintaksis, fonologie en morfologie
- ⊙ Spesifieke melodieë wat met die gedigte gekoppel is (slegs van toepassing op kinderrympies)
- ⊙ Die interaktiewe visuele teks (illustrasies, veral van toepassing op versverhale)
- ⊙ Die prosateks (slegs van toepassing op die vertaling van intergeneriese prosimetrum)

Ekstratekstuele faktore:

- ⊗ Die skopos van die versvertaling en die beweegrede vir kommunikasie
- ⊗ Die vermaaklikheidsfunksie van die versvertaling
- ⊗ Die onderliggende opvoedkundige funksie(s)
- ⊗ Die 'gees' van die bronteks (balans tussen pret en pedagogie)
- ⊗ Die vertaler se kennis van die genre, bronteks en digter/skrywer (digter-skilder / digter-sanger)
- ⊗ Die vertaler se kennis van ander en/of bestaande versvertalings van 'n spesifieke outeur
- ⊗ Die bekendheid van die bronteks in die doelsisteem (o.a. mediablootstelling)
- ⊗ Die tweeledige doelgehoor (direkte en indirekte gebruikers)
- ⊗ Die vertaler se begrip vir kinderlike gedagtes en gevoelens
- ⊗ Die vertaler se natuurlike talent en ervaring as digter en/of kinderversvertaler

'n Samevattende bespreking oor die onderskeie intra- en ekstratekstuele faktore wat sowel die onderskeie Afrikaanse en Franse vertalers se besluitneming tydens die vertaling van kinderrympies, versverhale en prosimetriese kinderstories as die kwaliteit en ontvangs van die versvertalings beïnvloed het, verskyn hier onder.

7.2.1. Die vertaling van humoristiese kinderverse

Volgens Kornei Chukovsky is 'digter-sangers' selde ook 'digter-skilders' (sien 2.1.), en vice versa. In die ondersoek na Moeder Gans se kinderrympies, Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se prosimetrum (hoofstuk 3) het dit egter aan die lig gekom dat dié gedigtekste juis so uniek is omdat die bronteksouteurs as 'digter-sangers' en 'digter-skilders' beskou kan word. 'n Kombinasie verstegniese aspekte is dus gebruik om gedigtekste te skep wat besonder klankryk (metrum, rym, onomatopoeë, nuutskeppinge) en beeldryk (metafore en vergelykings) is. Vertalers van dié kinderverse moet albei komponente in ag neem tydens die vertaalproses, aangesien die musikale en visuele komponent van dié humoristiese kinderverse interafhanklik is; die musikale komponent beïnvloed die klank van die verse en die visuele element word gewoonlik gebruik om humoristiese woordsketse te skilder. In die afwesigheid van klankspel, sal die verse nie lekker lees nie en sonder die snaakse woordsketse, sal die gedigtekste nie dieselfde giggel-effek as die brontekste hê nie. Kinderversvertalers wat getrou wil bly aan die 'stem' van die bronteksouteurs moet dus in 'vertaler-sangers' en 'vertaler-skilders' verander. Laasgenoemde is egter makliker gesê as gedaan omdat die stilistiese aspekte wat gebruik word om dié verse klankryk en beeldryk te maak, soos metrum, rym, beeldspraak en metafoor, gewoonlik kultuurgebonde is en nie direk uit die bron- in die doeltekste oorgedra kan word nie omdat die doeltekste se vermaaklikheidswaarde drasties sal daal en dit onsamehangend kan voorkom.

Kinderversvertalers wat daarna streef om hoogs vermaaklike gedigtekste te skep wat net so klankryk en beeldryk soos die brontekste is, word gevolglik ook gedwing om in 'vertaler-digters' te verander. Met ander woorde, kinderversvertalers moet kreatief te werk gaan om met nuwe metriese patrone, rymskemas, beeldspraak en metafore vorendag te kom sodat

hulle ritmiese, lesersvriendelike gedigtekste net so klank- en beeldryk soos die brontekste is. Byvoorbeeld, kinderversvertalers wat nie die oorspronklike metrum en rym in hulle doelt tekste reproduseer nie en nuwe metriese patrone en rymskemas gebruik, is nie outomaties ontrou aan die 'stem' van die brontekstouteurs nie; hulle poog gewoonlik net om die effek na te boots wat die oorspronklike metrum en rym in die brontekste bewerkstellig. Ritme en rym is besonder belangrik in kinderverse wat op kleuters en beginnerlesers gemik is, aangesien dié stilistiese aspekte nie net die vermaaklikheidswaarde van die verse verhoog nie, maar ook die verstaanbaarheid van die tekste kan beïnvloed; dit help byvoorbeeld om inisiasie-tekste toeganklik te maak vir jong lesers. Dit kan ook die leeftyd van gedigtekste beïnvloed omdat ritmiese, rymende gedigtekste 'n mnemotegniese effek het. Laasgenoemde is veral van toepassing op tradisionele kinderrympies. Byvoorbeeld, die ritmiese, sangerige toon en sterk rympatrone van Moeder Gans se rympies maak dit maklik om die kort, kragtige rympies te memoriseer. Vertalers van dié rympies wat daarna streef om gedigtekste te produseer wat net so maklik gememoriseer en geresiteer kan word, moet dus daarop let om gedigtekste te skep wat sterk rympatrone bevat en net so ritmies is soos die brontekste. Aangesien die oorspronklike Afrikaanse Moeder Gans-vertalings geskep is om die doelsisteem op die been te bring en uit te brei, het vertalers soos William Versfeld, D.J. Opperman, Leon Rousseau en Elizabeth van der Merwe daarop gelet om musikale, mnemotegniese gedigtekste te skep, met die gevolg dat 'n groot aantal van dié kinderrympievertalings mettertyd deel vorm van Afrikaanse volksliteratuur en steeds van generasie tot generasie oorgedra word.

Die meesleurende effek wat die musikale komponent bewerkstellig, is ook van groot belang in humoristiese kinderverse wat groteske geweld bevat, soos Moeder Gans se kinderrympies en Roald Dahl se intergeneriese prosimetrum, omdat dit keer dat jong doelt ekslesers vassteek by beelde wat hulle kan ontstel. Die onderskeie vertalers van Moeder Gans se rympies en Dahl se kinderstories wat daarna gestreef het om die inhoud van groteske verse in hulle versvertalings oor te dra, het dus daarop gelet om die metrum van die brontekste na te boots of 'n soortgelyke meesleurende ritme in hulle doelt tekste te bewerkstellig. Verder word die musikale element van kinderrympies beklemtoon deur die melodie en bewegings wat met die rympies gepaardgaan, terwyl die visuele element beklemtoon word deur die illustrasies (visuele teks) wat die kinderverse vergesel. Laasgenoemde is veral van toepassing op versverhale omdat die verbale teks (gedigteks) en visuele teks (illustrasies) deurgaans met mekaar in gesprek tree. Dié teksspesifieke, intratekstuele faktore, wat gewoonlik outomaties oorgedra word in die doelt tekste⁸²⁴, speel 'n beslissende rol tydens die vertaalproses. Byvoorbeeld, daar word van vertalers van bekende kinderrympies wat 'n

⁸²⁴ Die eerste uitgawe van Kobus Geldenhuys se vertaling van *Charlie and the chocolate factory* (1964), getiteld *Charlie en die sjokoladefabriek* (2005a) is die enigste doelt eks wat geen illustrasies bevat nie. Hoewel Quentin Blake se illustrasies hoofsaaklik 'n dekoratiewe doel dien (in teenstelling met Geisel se versverhale, waar die visuele en verbale teks interafhanklik is en konstant met mekaar in gesprek tree), het die weglating van die visuele teks by tye 'n negatiewe uitwerking op die verbale teks (vergelyk vb. 307).

spesifieke, maklik herkenbare melodie het, verwag om doelt tekste te skep wat by die maat van die oorspronklike melodie pas (hoofstuk 4). Vertalers van versverhale, wat gewoonlik ook as prentebouke geklassifiseer word, moet weer daarteen waak om nie af te wyk van die visuele teks (illustreerings) nie omdat dit doelt ekslesers sal verwar en hulle van die vertalings kan vervreem (hoofstuk 5). Wat betref die vertaling van versfragmente is daar 'n verdere teksspesifieke, intratekstuele faktor wat vertalers se besluitneming tydens die vertaalproses beïnvloed, naamlik die prosateks. Prosimetrum, wat primêr ingespan word om die vermaaklikheidswaarde van kinderstories te beklemtoon, maar gewoonlik ook 'n sekondêre opvoedkundige funksie verrig (hoofstuk 6), kan nie as onafhanklike, selfstandige gedigte tekste beskou word nie omdat dit interafhanklik is van die prosatekste. Aangesien die versfragmente deel vorm van 'n groter geheel (die prosateks), moet vertalers konsekwent wees en dieselfde vertaalstrategieë in sowel die prosateks- as versvertalings toepas. Kinders beskik miskien oor 'n beperkte wêreldkennis en linguistiese vaardighede en hoewel dit sin maak om kultuurgebonde elemente wat eenvoudig té volksvreemd is (o.a. mate en gewigte) te domestikeer om die doelt tekste toegankliker te maak, moet vertalers daarop let om nie jong doelt ekslesers se begripsvermoë te onderskat nie; hulle sal vinnig agterkom as die visuele en verbale teks nie ooreenstem nie en die verwysings in die prosatekste en die prosimetrum teenstrydig is en dit sal ongetwyfeld hulle gesindheid teenoor die tekste negatief beïnvloed⁸²⁵.

Dit is ook belangrik dat vertalers kennis dra van kinders se negatiewe gesindheid teenoor prekerige tekste wat 'n ooglopende opvoedkundige doel dien. Vertalers moet dus daarteen waak dat die opvoedkundige doel van die vertalings nie die vermaaklikheidswaarde oorskadu nie. Indien vertalers nie daarop let om die spel-element (verstegniese aspekte), wat die klankryke, visuele verse só amusant maak, in hulle doelt tekste oor te dra nie en slegs op die sekondêre, opvoedkundige funksie van die verse fokus, sal die gedigte tekste onvermydelik van hulle vermaaklikheidswaarde gestroop word en hulle aantrekkingskrag verloor. Dit is soos om vir kinders 'n appel op 'n stokkie aan te bied en hulle te probeer oortuig dat dit net so lekker soos 'n toffieappel sal smaak. Dit is byvoorbeeld die geval met John Roberts en Eliza Gutch se Moeder Gans-vertalings, getiteld *English nursery rhymes translated into French* (1871) en *L'entente cordiale des b  b  s* (1922), en Jean Vallier se

⁸²⁵ Wanneer kinderverse nie van illustreerings vergesel word nie, is dit moontlik om die inhoud van die vertalings te manipuleer en/of aan te pas ter wille van metrum en rym. Laasgenoemde is egter, soos reeds genoem, nie moontlik wat betref die vertaling van versfragmente in prosimetriese tekste en geïllustreerde versverhale nie. Aangesien versfragmente gewoonlik deel vorm van die stories se intrige, moet vertalers wat rymende, metriese doelt tekste wil produseer soms die vorm (aantal strofes en die lengte van die versreëls) aanpas sodat die inhoud van die doelt tekste met dié van die brontekste ooreenstem. Byvoorbeeld, dit val op dat die 'stories' wat in die onderskeie Dahl-versfragmente vertel word, feitlik identies is aan dié wat in die brontekste verskyn (selfs al het die vertalers van domestikering gebruik gemaak), maar dat die Afrikaanse versvertalings dikwels heelwat langer is as die oorspronklike verse, terwyl die Franse vertalings gereeld korter is (vergelyk bylae 4.3). Vertalers van geïllustreerde versverhale behoort egter daarteen te waak om die vorm van hulle gedigte tekste te verander, aangesien rymende prentebouke gewoonlik 'n beperkte aantal kort sinne (of self een sin) per bladsy bevat om dit lesersvriendeliker te maak vir beginnerlesers.

vertaling van *The cat in the hat* (1957a), getiteld *Le chat au chapeau* (1967a). Dié vertalings, wat geskep is om Britse en Amerikaanse kinders se Franse taalvaardighede te verbeter, bevat min vermaaklikheidswaarde omdat die vertalers hoofsaaklik van direkte vertaling en vervreemding gebruik gemaak het, sodat die jong doelttekslesers die oorspronklike gedigtekste maklik kan herken. In enkele, uitsonderlike gevalle gaan die opvoedkundige funksie van kinderverse egter outomaties verlore tydens die vertaalproses. Laasgenoemde is die geval met vertalings van versverhale wat as beginnerleesboekies geklassifiseer word en uit 'n beperkte aantal woorde bestaan, soos Dr. Seuss se groenbandboekies, o.a. *The cat in the hat* (1957a), *The cat in the hat comes back* (1958a) en *Green eggs and ham* (1960). Hoewel vertalers metriese, rymende versvertalings kan produseer wat dieselfde vermaaklikheidswaarde as die brontekste bevat en getrou bly aan die inhoud en/of vorm van die brontekste, soos wat die geval is met Anne Laure Fournier le Ray se vertalings *Le chat chapeauté* (2004) en *Les œufs verts au jambon* (2009a) en Leon Rousseau se Afrikaanse berymings *Die kat kom kuier* (1973a) en *Die kat kom weer* (1972a), kan dié vertalings nie as beginnerleesboekies geklassifiseer word nie, aangesien die woordeskatlyste wat gebruik word om kinders te leer lees, van taal tot taal verskil⁸²⁶.

Vertalers wat daarna streef om suksesvolle versvertalings te produseer, moet dus doeltekste skep wat getrou bly aan die 'gees' van die oorspronklike verse, wat die perfekte balans tussen pret en pedagogie handhaaf. Een van twee vertaalstrategieë (of 'n kombinasie van albei) kan toegepas word om die 'gees' en die 'spel-element' van die brontekste in die versvertalings vas te vang en 'n genotvolle leeservaring aan jong doelttekslesers te bied. Vertalers kan óf die digters van die brontekste se 'stem' naboots⁸²⁷ óf in vertaler-skrywers / vertaler-digters verander. Byvoorbeeld, dit is juis Theodor Seuss Geisel en Roald Dahl se 'stem', oftewel toepassing van bepaalde verstegniese aspekte (o.a. humoristiese beeldspraak, woordspel, nuutskeppings en nonsenswoorde), wat hulle werk só uniek maak

⁸²⁶ Die beweegrede vir kommunikasie en die skopos van dié doeltekste (ekstratekstuele faktore) verskil dus van dié van die brontekste, aangesien die versvertalings nie geskep is om kinders te leer lees nie, maar eerder om hulle met vermaaklike tekste te voorsien en/of die kinder- en jeugliteratuursisteem van die doelkultuur aan te vul.

⁸²⁷ Vertalers sal slegs die skrywer se 'stem' herken indien hulle oor 'n deeglike kennis van sowel die brontekste as die bronteksouteur beskik. Vertalers moet ook reeds bestaande vertalings in ag neem voor en tydens die vertaalproses. In die geval van hervertaling is dit nodig dat vertalers vooraf bepaal waarom die oorspronklike vertalings nie meer geskik is nie en hulle vertaalstrategieë daarvolgens aanpas. Indien daar vertalings van verskeie tekste van 'n spesifieke skrywer in die doelsisteem bestaan (o.a. die verskillende Afrikaanse en Franse Roald Dahl-vertalings), moet die inhoud van dié tekste en die vertalers se vertaalstrategieë bestudeer word, sodat die 'nuwe' vertalings nie die reeds bestaande vertalings weerspreek nie en die vertaalstrategieë van die onderskeie vertalings ooreenstem. Uitgewers van kinder- en jeugliteratuur behoort, indien moontlik, die aantal vertalers te beperk wat by die vertaling van 'n betrokke skrywer se werk betrokke is, veral as die skrywer se 'stem' so uniek is soos dié van Theodor Seuss Geisel en Roald Dahl. Wanneer slegs een vertaler gebruik word om 'n spesifieke skrywer se werk te vertaal, sal die vertaler vind dat dit met tyd en ervaring makliker word om 'n skrywer se 'stem' na te boots en die 'gees' van die oorspronklike tekste vas te vang, met die gevolg dat die skryfstyl van die verskillende vertalings, nes dié van die brontekste, eenvormig sal wees. Tweedens sal die vertaler oor 'n deeglike kennis van die skrywer se werk beskik. Laasgenoemde kan veral handig te pas kom indien die skrywer meer as een keer van dieselfde karakters gebruik maak, soos wat die geval is in Roald Dahl se prosimetriese kinderstories (hoofstuk 6). Anne-Laure Fournier le Ray, wat verantwoordelik was vir die meeste Franse Seuss-vertalings, Leon Rousseau en Mavis de Villiers, wat verantwoordelik was vir die oorspronklike Afrikaanse vertalings van Dahl se kinderstories, en Kobus Geldenhuys, wat die nuutste Dahl-vertalings geskep het, het dus 'n voorsprong omdat hulle reeds vertrouwd is met die skrywer se 'stem'.

en wat die twee ‘modern-day Pied Piper[s]’ (Houle, 2006: 8) in staat stel om kinders met klankryke woorde weg te lok na ’n wonderwêreld. Vertalers van Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se prosimetrum kan slegs dieselfde effek op hulle doeltekslesers bewerkstellig indien die stilistiese aspekte wat so kenmerkend is van dié twee skrywers ook in die doeltekste gebruik word. In sekere gevalle is dit moontlik om van direkte vertaling gebruik te maak omdat die Seussiaanse en Dahleske vergelykings en metafore nie kultuurgebonde is nie en die komiese beelde wat dit wek kinders in enige taal sal laat lag, soos blyk uit die direkte vertaling van beeldspraak in o.a. Lize Kampman se vertaling van *And to think that I saw it on Mulberry Street* (1937), getiteld *En dit nogal alles in Bosbessiestraat* (1991), Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Maxime Orange se vertalings van *James and the giant peach* (1961), getiteld *Hendrik en die reuseperske* (1984b), *James en die reuseperske* (2007) en *James et la grosse pêche* (1966b) en Kobus Geldenhuys en Henri Robillot se vertaling van *Matilda* (1988a), ook getiteld *Matilda* (1988b en 2006b). Direkte vertaling is egter nie altyd moontlik nie omdat woordspel, klankryke nuutskeppinge en nonsenswoorde grotendeels onvertaalbaar is en/of rym en metrum kultuurgebonde is. In dié geval word vertalers gedwing om in vertaler-skrywers te verander en met oorspronklike nuutskeppinge, nonsenswoorde, metriese patrone en/of rymskemas vorendag te kom wat dieselfde humoristiese effek in die doeltekste kan bewerkstellig, soos wat die geval is met o.a. Leon Rousseau en Philip de Vos se vertalings van *The Lorax* (1971), getiteld *Die Loraks* (1973b en 1993), en Mavis de Villiers, Kobus Geldenhuys en Marie-Raymond Farré (Marie Saint-Dizier en Raymond Farré) se vertalings van *Charlie and the great glass elevator* (1972), getiteld *Kalie en die groot glashyser* (1983d), *Charlie en die groot glashyser* (2006a) en *Charlie et le grand ascenseur de verre* (1978b).

Kinderversvertalers se persoonlike versvernuf, natuurlike talent en aangebore begrip vir kinderlike gedagtes en gevoelens kom hier ter sprake. Die sukses van versvertalings word nie net gemeet aan die doeltreffende toepassing van verstegniese aspekte nie; vertalers moet kennis dra van kinders se begrip, belangstellings en sin vir humor en oor genoeg natuurlike talent beskik om rymende doeltekste te skep waarmee jong doeltekslesers hulle kan vereenselwig en wat nie soos afgewaterde weergawes van die oorspronklike verse lees nie. Die gebruik van herskrywing as vertaalstrategie impliseer nie dat vertalers in ‘vertaler-verraaiers’ verander en daarna streef om dieselfde status as skrywers te bekom nie, maar eerder dat hulle bereid is om moeite te doen om doeltekste te produseer wat getrou bly aan die ‘gees’ van die brontekste en dieselfde vermaaklikheidsfunksie as die oorspronklike tekste verrig.

7.2.2. Die ontvangs van humoristiese kinderversvertalings

Kinderverse het 'n tweeledige doelgehoor; kinders luister daarna en/of lees dit, maar dit is die uitgewers, opvoedkundiges en ouers (indirekte gebruikers) wat bepaal of die gedigtekste geskik is vir kinders (direkte gebruikers) en dit uiteindelik tot hulle beskikking stel. Hoewel die vermaaklikheidsfunksie van die versvertalings die jong doelgehoor se algemene gesindheid teenoor en belangstelling in die gedigtekste beïnvloed en hulle slegs in die vertalings sal belangstel indien hulle met die inhoud, karakters en taalgebruik kan identifiseer, word die inisiële resepsie en beskikbaarheid van versvertalings in die doelsisteem eintlik deur die volwasse doelgehoor bepaal (vergelyk hoofstuk 3). Byvoorbeeld, net soos wat sekere Engelse Moeder Gans-rympies, wat deur volwasse kritici as onvanpas beskou is, mettertyd 'verdwyn' het omdat dit nie meer aan kinders voorgedra word nie, het die vermaaklike versvertalings van Hugh Latham, wat verantwoordelik was vir die bundel Franse berymings *Mother Goose in French: Poésies de la vraie Mère Oie* (1964), en Henri Parisot, wat Nicola Bayley (illustreerder) se *Book of nursery rhymes* (1975) in Frans vertaal het as *Comptines de la Mère l'Oie* (1976), nooit daarin geslaag om ankerplek te vind in die Franse sisteem nie omdat dit nie 'n groot genoeg impak op die volwasse gebruikers gemaak het nie. Met ander woorde, die indruk wat dié Moeder Gans-vertalings op Franssprekende volwassenes gemaak het, was nie groot genoeg om hulle te oortuig om dié rympies, wat in sowel struktuur as inhoud drasties van tradisionele Franse volksversies verskil, aan hulle kinders voor te dra nie.

Laasgenoemde illustreer ook in watter mate die ontvangs van die versvertalings beïnvloed word deur die posisie wat vertalings van die kinder- en jeugliteratuursisteem in die polisisteem inneem (vergelyk hoofstuk 3). Daar bestaan reeds 'n groot aantal oorspronklike 'comptines' in die Franse kinder- en jeugliteratuursisteem en dit is gevolglik nie nodig om die sisteem aan te vul met vertalings van tradisionele Engelse rympies nie. Aangesien daar nie 'n tekort aan oorspronklike Franse kinder- en jeugliteratuur bestaan nie, lewer vertalings nie 'n aktiewe bydrae tot die aanvulling van die sisteemsentrum nie, en word dit eerder gebruik om kinders bloot te stel aan internasionale tendense en kulture. Laasgenoemde verduidelik waarom die meeste Franse vertalers van Roald Dahl se prosimetriese kinderstories vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik het. Indien die kinder- en jeugliteratuursisteem egter 'jonk' en/of 'swak' is, kan vertalings egter 'n belangrike bydrae lewer om die sisteem op die been te bring en/of uit te brei. Dít is die geval met die Afrikaanse sisteem, waar vertalings soos dié van William Versfeld en Tante Kota⁸²⁸ bygedra het tot die totstandkoming van die Afrikaanse kindervers en dié van Leon Rousseau, Philip de Vos en Daniel Hugo gehelp het om 'n groter verskeidenheid gedigtekste tot jong lesers se beskikking te stel. In die beginjare van die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem het

⁸²⁸ William Versfeld en Tante Kota, Pieter W. Grobbelaar en D.J. Opperman kan as die grondleggers van Afrikaanse kinderrympies beskou word.

vertalings 'n primêre posisie in die sisteem ingeneem en vertalers het daarna gestreef om selfstandige versvertalings te skep wat as outentieke tekste in die doelsisteem kon funksioneer. Vertalers het gevolglik van domestisering en kulturele aanpassing gebruik gemaak om die doelt tekste te verafrikaans; alle kultuurvreemde elemente, insluitende eie- en plekname is gedomestikeer en met Afrikaanse kultuurgebonde verwysings vervang sodat die tekste nie soos vertalings lees nie, dit ooreenstem met die doelgehoor se verwysingsraamwerk en as outonome tekste in die sisteem kon funksioneer⁸²⁹. Dié strategie is toegepas in die Afrikaanse Moeder Gans-vertalings, wat deesdae deel uitmaak van die Afrikaanse volkskuns, die Dr. Seuss-vertalings en Leon Rousseau, Mavis de Villiers en Anna Kleynhans se oorspronklike Dahl-vertalings. Die doel van dié studie (sien 1.5) is dus bereik deur te wys dat dit inderdaad moontlik is om versvertalings te skep wat selfstandig in die doelkultuur kan funksioneer en dat versvertalings gebruik kan word om die kinder- en jeugliteratuursisteem uit te brei.

Hoewel vertalings vandag ook as 'n sinvolle manier beskou word om die Afrikaanse sisteem, wat as 'n 'swakker' sisteem beskou word as o.a. die Amerikaanse, Engelse en Franse sisteem, aan te vul en 'n groter verskeidenheid tekste tot kinders se beskikking te stel, is vertalers geneig om eerder van vervreemding as oorkoepelende vertaalstrategie gebruik te maak. Wat betref die vertaling van goeie, gewilde ontspanningsleesstof, soos Dr. Seuss se versverhale en Roald Dahl se kinderstories, is kinders gewoonlik reeds vertrouwd met die tekste óf omdat hulle die Engelse brontekste gelees het óf omdat die media (televisie- en filmindustrie) hulle aan die stories blootgestel het. Vertalings weerspieël dus, soos enige teks, die hoofstrominge in die samelewing. Aangesien taal en kultuur voortdurend verander en van nature evolusionêr is, is dit ook nodig om verouderde vertalings te hersien wanneer die samelewing skielik, gewoonlik weens digitale herskrywings (televisieprogramme en films), 'n nuutgevonde belangstelling in 'ouer' tekste toon, soos wat die geval is met die Afrikaanse Roald Dahl-vertalings. Dit is byvoorbeeld moontlik dat Universal Pictures se animasiefilm *The Lorax* (2012) daartoe gelei het dat Leon Rousseau se *Die Loraks* (1973b) weer vir heruitgawe oorweeg word. Die vraag ontstaan egter of Rousseau se vertaling feitlik onveranderd uitgegee sal word, soos wat die geval was met sy vertalings *Die kat kom kuier* (1973a en 2012a) en *Die kat kom weer* (1972a en 2012b), en of dit hersien sal word. Hoewel sekere vertalings se rakleef tyd verleng word deur vertalers se oorspronklike taalgebruik, soos wat die geval is met Leon Rousseau se *Marius se merkwaardige medisyne* (1982d en 2004) en Mavis de Villiers se *Die GSR* (1993 en 2004), is dit gewoonlik nodig om die register en taalgebruik van 'ouer' tekste te hersien voordat dit weer gepubliseer word omdat vandag se kinders moeilik aanklank sal vind by die argaïese taalgebruik en formele register wat

⁸²⁹ Die oorkoepelende vertaalstrategie word dus nie net bepaal deur die jong doelgehoor se linguïstiese vaardighede en beperkte wêreldkennis nie, maar ook deur die posisie wat die vertalings in die kinder- en jeugliteratuursisteem inneem.

gewoonlik in dié tekste gebruik word. Laasgenoemde is byvoorbeeld die geval met die onlangse heruitgawes van Leon Rousseau se Dr. Seuss-berymings. Mens wonder of dié heruitgawes werklik met kinders in gedagte gepubliseer is en of dit nie net op indirekte gebruikers (volwassenes) gemik is nie. Hoewel daar geen twyfel bestaan dat vertalings soos Philip de Vos se Moeder Gans-berymings 'n waardevolle bydrae kan lewer om die leemte in die plaaslike sisteem te vul nie, is dit sinneloos om die mark met hervertalings te oorstrom wat uiteindelik net stof op kinders se boekrakke sal vergader en net stil-stil van die mark sal verdwyn, soos wat die oorspronklike vertalings vantevore gedoen het. Daar is nie 'n kitsoplossing om die problematiese gebrek aan Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur te oorkom nie; uitgewers kan dalk daarin slaag om statistiek te verbeter deur in hulle argief te snuffel op soek na boeke wat soos soetkoek sal verkoop omdat dit nostalgiese herinneringe by volwassenes wek, maar wie baat regtig by die heruitgawe van verouderde tekste, volwassenes (indirekte gebruikers) of kinders (direkte gebruikers)? Behoort uitgewers nie in die stryd om kinders aan die lees te kry eerder daarna te streef om tekste te publiseer wat gehoor gee aan kinders se (lees)behoefte nie? Laasgenoemde beteken egter nie dat hervertalings nutteloos is nie. Inteendeel, indien vandag se kinders hulle met die temas en taalgebruik in die hervertalings vereenselwig, kan die tekste 'n positiewe bydrae tot sowel die uitbreiding van die plaaslike kinder- en jeugliteratuursisteem as die stryd om geletterdheid lewer, soos wat byvoorbeeld die geval is met Kobus Geldenhuys se hervertalings van Roald Dahl se *Charlie*-boeke. Dit kan selfs, nes in die Franse sisteem, gebruik word om kinders bloot te stel aan internasionale tendense en ander kulture. Met ander woorde, in plaas daarvan dat dit soos ouer vertalings in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem gebruik word om kinders meer oor hulle eie kultuur te leer, kan dit ingespan word om multikulturele bewustheid te bevorder. Die waarde van vervreemding as vertaalstrategie, wat ook oorheersend in die Franse kinder- en jeugliteratuursisteem gebruik word, moet dus nie onderskat word nie. Dit verbeter kinders se begripsvermoë en wêreldkennis en inspireer hulle om onder Moeder Gans se vlerk uit te kruip, hulle vlerke te spreid en nuwe (woord)wêreld te verken.

7.3. Voorstelle vir verdere studie

In dié studie is daar bewys dat dit wel moontlik is om versvertalings te skep wat getrou bly aan die inhoud, gees en funksie van die oorspronklike verse en dat vertalings 'n belangrike bydrae kan lewer om die kinder- en jeugliteratuursisteem aan te vul (mits die doeltekslesers aanklank vind by die temas en taalgebruik in die tekste) en om multikulturalisme te bevorder. Dit het egter ook aan die lig gekom dat uitgewers keer op keer dieselfde vertalers inspan om Afrikaanse versvertalings te skep. Verdere studies kan moontlik gedoen word om te bepaal waarom daar so min vertalers is wat hulle op die Afrikaanse vertaling van kinderverse toepas. Ervare vertalers soos Philip de Vos, Leon Rousseau en Kobus Geldenhuys se name

duik byvoorbeeld gereeld in die binneblaaie van vertalings op. Is dit omdat die uitgewers verkies om van ervare vertaler-skrywers en/of -digters gebruik te maak, of omdat min mense in die vertaling van dié genre belangstel omdat dit soveel insette en kreatiwiteit van vertalers verg? Dit sal ook interessant wees om te sien of uitgewers dié vertalers van gedetailleerde taalriglyne voorsien, en of hulle self besluit watter vertaalstrategieë toegepas moet word omdat die uitgewers vertrouwe het in hulle ervaring, oordeelsvermoë en talent.

Hoewel daar 'n aantal Engelse vertalings van Franse kinderverse bestaan, o.a. die rymende fabels van Jean de la Fontaine, versverhale soos Philippe Lechermeier se *Princesses oubliées ou inconnues* (2004) vertaal as *The secret lives of princesses* (2010) en slampamperliedjies, soos “Aloutte” (“Lark”) en “Frère Jacques” (“Brother John”), is daar slegs enkele kinderverse wat uit Afrikaans in Engels vertaal is, soos Antjie Krog se *Fynbosfeetjies* (2007), vertaal as *Fynbos fairies* (2007) deur Gus Ferguson, Philip de Vos se *Karnaval van die diere* (1998a) wat hy self vertaal het as *Carnival of the animals* (1998b) en Piet Grobler se *Net één slukkie, padda* (2002), wat deur Kobus Geldenhuys vertaal is as *Please frog, just one sip* (2002). Waarom bestaan daar so min vertalings van kinderverse uit Afrikaans in Engels? Is dit omdat die doelsisteem geen behoefte aan uitbreiding het nie, veral nie uit 'n ondergeskikte taal soos Afrikaans nie, of omdat daar te min vertalers is wat kans sien vir die ingewikkelde taak? Die vraag ontstaan ook waarom die vertalings wat in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuursisteem verskyn, hoofsaaklik vertalings van Engelse, Nederlandse en Duitse tekste is. Berus dié verskynsel op die gebrek aan vertalers wat oor die nodige taalvaardighede beskik, of is daar 'n ander rede (bv. polities of ekonomies)?

Fluit, fluit my storie is uit.



BIBLIOGRAFIE

Primêre bronne (Akademiese bronne & artikels)

- Abrahams, R.** 1961. Reviewed work(s): *The everlastings circle* by James Reeves. In: *Midwest Folklore*. Volume 11(3). Bloomington: Indiana University Press: 173-175.
- Adendorff, E.M.** 2003. *Digdebute teen die millenniumwending. 'n Polistemiese ondersoek*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- . 2008. Tendense in die resepsiedokumente oor *Daar's vis in die punch* deur Jackie Nagtegaal. In: *Stilet*. Volume 10(2). Johannesburg: Universiteit van Johannesburg: 256-277.
- Anderson, C.C. & Apseloff, M.F.** 1989. *Nonsense literature for children: Aesop to Seuss*. Connecticut: Library Professional.
- Anderson, K.J.** 2000. Children's literature in English translation. In: Classe, O. (Red.). 2000. *Encyclopaedia of literary translation into English*. Londen: Fitzroy Dearborn: 276-278.
- Anderson, N.** 2006. *Elementary children's literature*. Boston: Peaterson Education.
- Armstrong, N.** 2005. *Translation, linguistics, culture: A French-English handbook*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Arnold, M.** 1927. *Prose and poetry*. New York: Charles Scribner's & Sons.
- Attridge, D.** 1995. *Poetic rhythm: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Averbach, E. & Christensen, M.** *Jack and Jill: Study guide*. The Cleveland Play House. Beskikbaar by: http://www.clevelandplayhouse.com/images/File/pdfs/09-10/JackJill_SG.pdf [Geraadpleeg 26 Mei 2010].
- Avery, G. & Kinnell, M.** 1995. Morality and levity (1780-1820). In: Hunt, P. (Red.). *Children's literature: An illustrated history*. Oxford: Oxford University Press: 46-76.
- Aviram, A.F.** 1997. *Telling rhythm: Body and meaning in poetry*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Bader, S.** 2008. *Magic as a phenomenon in children's books: An analysis of J.M. Barrie's Peter Pan, Roald Dahl's The witches and J.K. Rowling's Harry Potter*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Muller Aktiengesellschaft & Co.
- Bailey, J.P.** 1965. Three decades of Dr Seuss. In: *Elementary English*. Volume 42(1): 7-11.
- Baker, M.** 2001. The pragmatics of cross-cultural contact and some false dichotomies in translation studies. In: Olohan, M. (Red.). 2001. *CTIS Occasional Papers*. Volume 1. Manchester: Centre for translation & intercultural studies: 7-20.
- Ballard, M.** 1992. *De Cicéron à Benjamin: Traducteurs, traductions, réflexions*. Lille: Presse Universitaire de Lille.
- Barber, C.** 1983. *Poetry in English: An introduction*. Londen: Macmillan Press.
- Baring-Gould, C. & Baring-Gould, W.S.** 1962. *The annotated Mother Goose*. New York: Bramhall House.
- Barker, K.** 1996. Animal stories. In: Hunt, P. (Red.). 1996. *International companion encyclopaedia of children's literature*. New York: Routledge: 279-291.
- Barto, A.** 1977. Children's poetry and our time. In: *How can children's literature meet the needs of modern literature: fairy tale and poetry today* (IBBY-kongres). 1977. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur: 98-102.
- Bassnett, S.** Typical translation situations. 2004. In: Frank, A.P., Kittel, H. & Greiner, N. (Reds.). 2004. *Übersetzung, translation, traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.: 47-53.
- . 2011. *Reflections on Translations*. New York: Multilingual Matters.
- Bator, R. (Red.).** 1983. *Signposts to criticism of children's literature*. Chicago: American Library Association.
- Baumgärtner, A.C.** 1968. *Aspekte der gemalten Welt*. Berlin: Weinheim.

- Beekman, J. & Callow, J.** 1974. *Translating the word of God*. Grand rapids, Michigan: Zondervan.
- Ben-Ari, N.** 1992. Didactic and pedagogic tendencies in the norms dictating the translation of children's literature: The case of postwar German-Hebrew translations. In *Poetics Today*. Volume 13(1). Durham: Duke University Press: 221-230.
- Benton, J.** 4 Februarie 1899. Mother Goose: Longevity of the Boston myth – The facts of history in this matter. In: *The New York Times*. 4 Februarie 1899.
- Benton, M.** 1978. Poetry for children: A neglected art. In: *Children's literature in education*. Volume 9(3). September 1978. Dordrecht: Springer Netherlands: 111-126.
- . 1997. Poetry for children: Prepositions and possessives. In: *Children's literature in education*. Volume 28(2). Dordrecht: Springer Netherlands: 105-109.
- Berridge, C.** 1981. Taking a good look at picture books. In: *Signal*. Volume 36: 152-158.
- Bertens, H.** 2008. *Literary theory: The basics*. Routledge: New York.
- Bett, H.** 1968. *Nursery rhymes and tales: Their origin and history*. Londen: Muthuen & Co.
- Bettelheim, B.** 1976. *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. New York: Knopf.
- Bird, E.** 2009. *Children's literature gems*. Chicago: American Library Association.
- Boase-Beier, J.** 2006. Loosening the grip of the text: Theory as an aid to creativity. In: Perteghella, M. & Loffredo, E. (Reds.). 2006. *Translation and creativity: Perspectives on creative writing and translation studies*. New York: Continuum.
- . 2009. Poetry. In Baker, M. 2009. (Red.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 194-196.
- Booth, D.W. & Moore, B.** 2003. *Poems please! Sharing poetry with children*. Ontario: Pembroke.
- Bottigheimer, R.B.** 1998. An important system of its own: Defining children's literature. In: *Princeton University Chronicle*. Volume 59(2). Princeton: Princeton University Press. Elektroniese weergawe beskikbaar by: http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/pulc/pulc_v_59_n_2.pdf [Geraadpleeg 14 November 2010].
- Bouckaert-Ghesquire, R.** 1982. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Leuven: Acco.
- Boulaire, C. (Red.).** 2006. *Le livre pour enfants*. Rennes: Presse Universitaires de Rennes.
- Boyd, B.** 2009. *On the origin of stories: Evolution, cognition and fiction*. Massachusetts: Belknap-Harvard University Press.
- Bravo-Villasante, C.** 1977. The function of poetry in the world of the young child. In: *How can children's literature meet the needs of modern children: Fairy tale and poetry today*. [IBBY-kongres]. 1977. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur: 94-97.
- Brink, A.** 2001. *Groot verseboek: Kanon of haelgeweer*.
Beskikbaar by: <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/10brink.asp#top> [Geraadpleeg 9 September 2009].
- Bromley, K.D.** 1992. *Language arts: Exploring connections*. Needham Heights: Allyn & Bacon.
- Brower, R. (Red.).** 1966. *On translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Brownlie, S.** 2009. Descriptive vs. committed approaches. In Baker, M. 2009. (Red.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 77-80.
- Bryant, P.E., Bradley, L., Maclean, M. & Crossland, J.** 1989. Nursery rhymes, phonological skills and reading. In: *Journal of child language*. Volume 16. New York: Routledge Falmer: 407-428.
- Bühler, K.** 1990. *Theory of language: The representational function of language*. Amsterdam: John Benjamins.
- Bunzel, P.** 1959. The wacky world of Dr. Seuss: Delights the child – and adult – readers of his books. In: Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 11-14.
- Burns, M.** 1962. The work of the translator. In: Persson, L. (Red.). 1962. *Translations of children's books*. Lund: Bibliotekstjänst: 68-94.
- Buss, K. & Karnowski, L.** 2006. *Reading and writing literary genres*. Newark, Delaware: International Reading Association.
- Butler, F.** 1989. Seuss as a creator of folklore. In: *Children's literature in education*. Volume 20(3): 175-181.
- Cameron, E.** 1972. McLuhan, Youth and Literature. *Horn Book Magazine*. Volume 48: 433-440.
- Card, O.S.** 5 November 2001. Hogwarts. *Uncle Orson reviews everything*.
Beskikbaar by: <http://hatrack.com/osc/reviews/everything/2001-11-05.shtml>. [Geraadpleeg 16 Maart 2010].
- Carpenter, H. & Pritchard, M.** 1984. *The Oxford companion to children's literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Carper, T. & Attridge, D.** 2003. *Meter and meaning: An introduction to rhythm in poetry*. New York: Routledge.
- Carta, G.** 2008. Theory and practice of translation: The case of children's literature. In: Parker, R.H. & García, K.G. (Reds.). 2008. *Thinking translation*. Florida: BrownWalker Press: 35-46.
- Carter, R.** 2004. *Language and creativity: The art of common talk*. New York: Routledge.
- Carus, M.** 1980. Translation and internationalism in children's literature. In: *Children's literature in education*. Volume 11(4). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers: 171-179.
- Cavinder, F.D.** 1985. *The Indiana book of records, firsts and fascinating facts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chambers, A.** 1980. The reader in the book. In: Chambers, N. (Red.). 1980. *The signal approach to children's books*. Harmondsworth: Kestrel Books: 250-275.
- Chesterman, A.** 1999. Description, explanation, prediction: A response to Gideon Toury and Theo Hermans. In: Schäffner, C. (Red.). 1999. *Translation norms*. Clevedon: Multilingual Matters: 90-97.
- Chifres clés: Statistiques de la culture.** 2010.
Beskikbaar by: <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/chiffres-cles2010/11-livres-2010.pdf>
[Geraadpleeg 20 November 2010].
- Christie, T. (Red.).** *An analytical review: Or history of literature, domestic and foreign*. Londen: J. Johnson.
- Chukovsky, K.** 1963. *From two to five*. Los Angeles: University of California Press.
- Cleary, B.P.** 2007. *How much can a bare bear bear? What are homonyms and homophones?* Minneapolis: First Avenue Editions.
- Codde, P.** 2003. Polysystem theory revisited: A new comparative introduction. In: *Poetics today*. Volume 24(1). Durham: Duke University Press: 91-126.
- Commire, A. (Red.).** 1982. *Something about the author*. Volume 1. Detroit: Gail Research Company.
- Connolly, D.** 2009. Poetry translation. In Baker, M. 2009. (Red.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 170-175.
- Cooling, W.** 2004. *D is for Dahl: A glorumptious A-Z guide to the world of Roald Dahl*. Londen: Puffin Books.
- Cott, J.** 1983. The good Dr. Seuss. In: Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 99-124.
- . 1984. *Pipers at the gates of dawn: The wisdom of children's literature*. Harmondsworth: Viking.
- Cotton, P.** 2000. *Picture books sans frontières*. Londen: Trentham Books.
- Crichton, J.** 1984. Dr. Seuss turns eighty. In: *Publishers Weekly*. 10 Februarie 1984: 22-23.
- Cronin, R., Chapman, A. & Harrison, A.H. (Reds.).** 2002. *A companion to Victorian poetry*. Oxford: Blackwell.
- Culley, J.** 1991. Roald Dahl: It's about children and for children, but it is suitable? In: *Children's literature in education*. 1991. Volume 22(1): 59-73.
- Cullinan, B.E. & Person, D.G. (Reds.).** 2003. *The continuum encyclopaedia of children's literature*. New York: K.S. Giniger.
- Dahl, R.** 1973. Charlie and the Chocolate Factory: A Reply. In: *Horn Book Magazine*. Volume 49: 77-78.
- Dangaard, C.** 1976. Dr. Seuss reigns supreme as king of the kids. In: *Boston Herald America*. 21 November 1976. Sek. 5: 1, 3.
- De Roubaix, L.** 2010. *Alice se avonture in Afrikaans: 'n Vertaalteoretiese beskouing van geskiktheid, aanvaarbaarheid en gepastheid*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- De Vries, A.** 1989. *Wat heten goede kinderboeken: Opvattingen over kinderliteratuur in Nederland sinds 1880*. Amsterdam: Querido's Uitgewerij.
- De Wet, K.** 2005. Afrikaanse kinder- en jeugpoësie sedert 1970. In: Wybenga, G. & Snyman, M. (reds.) 2005. *Van Patryshulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers: 41-55.
- Dekker, G.** 1980. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Johannesburg: NASOU.
- Delabastita, D.** 1993. *There's a double tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay*. Amsterdam: Rodopi.
- . 1997. *Traductio: Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- . 2004. Literary style in translation: Wordplay. In: Frank, A.P., Kittel, H. & Greiner, N. (Reds.). 2004. *Übersetzung, translation, traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.: 870-890.

- Delamar, G.T.** 1987. *Mother Goose: From nursery to literature*. Noord-Carolina: McFarland.
- Derrida, J.** 1998. *Psyche: Inventions of the other*. Londen: Stanford University Press.
- . 2002. What is a 'relevant' translation? In: Venuti, L. (Red.). 2002. *The translation studies reader*. New York: Routledge: 423-446.
- Desmarais, R.J.** 2006. *Randolph Caldecott: His books and illustrations for young readers*. Edmonton, Kanada: University of Alberta Press.
- Desmet, M.K.T.** 2007. *Babysitting the reader: Translating English narrative fiction for girls into Dutch (1946-1995)*. Bern: Peter Lang.
- Desmidt, I.** 2006. A prototypical approach within descriptive translation studies. In: Van Coillie, J. & Verschueren, W.P. (Reds.). 2006. *Children's literature in translation: Challenges and strategies*. Manchester: St Jerome: 79-96.
- De Vos, P.** 15 Mei 2012. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.
- Dijkstra, K.** 1989. Canonvorming in de literaire communicatie: Indicatoren voor de analyse van de literair-kritische canon. In: *Spektator*. Volume 18(3). Groningen: Tjeenk Willink: 159-168.
- Dixon, A.** 2006. *Poetry in children's literature: Development of a genre*.
Besikbaar by: <http://www.librarystudentjournal.org> [Geraadpleeg 23 Mei 2010].
- Dobrzycki, M.** 2007. *The art of drawing dragons, mythological beasts, and fantasy creatures*. Minneapolis: Walter Foster.
- Dobson, W. T.** 1880. *Literary frivolities, fancies, follies and frolics*. Londen: Chatto & Windus.
- Dohm, J.H.** 1963. The curious case of Dr. Seuss: A minority report from America. In: *Junior Bookshelf*. Desember 1963: 323-329.
- Donaldson, E.** 2004. Spell-Binding Dahl: Considering Roald Dahl's fantasy. In: Van der Walt, T. (Red.). 2004. *Change and Renewal in Children's Literature*. Londen: Praeger: 131-140.
- Doodbang vir 'n boek.** 13 November 2000. In: *Beeld*.
Besikbaar by <http://www.beeld.com/In-Diepte/Nuus/Doodbang-vir-n-boek-20100616>
[Geraadpleeg 2 Desember 2011]
- Doonan, J.** 1996. The modern picture book. In: Hunt, P. (Red.). 1996. *International companion encyclopaedia of children's literature*. New York: Routledge: 228-238.
- Dorfman, L.R. & Cappelli, R.** 2007. *Mentor texts: Teaching writing through children's literature*. Portland: Stenhouse.
- Doucet-Dahlgren, A.M.** 2012. Les représentations des relations adultes-enfants dans les albums illustrés suédois. In: Aranda, D. (Red.). 2012. *L'enfant et le livre, l'enfant dans le livre: Tensions à l'œuvre*. Parys: L'Harmattan: 189-202.
- Douglas, V.** 2002. Les œuvres pour enfants de Roald Dahl: La revanche de l'enfant moderne? In: Romanski, P. (Red.). 2002. *D'enfance, d'en face: enfance et littérature anglaise*. Rouen: Publications de l'université de Rouen: 131-147.
- Dowd, N.E., Singer, D.G. & Fretwell Wilson, R. (Reds.).** 2006. *Handbook of children, culture and violence*. Londen: Sage Publications.
- Dr. Seuss at Shillito's.** In: *Cincinnati Magazine*. Volume 12 (3):15.
- Dunn, E.** 1982. Roald Dahl interview with Elizabeth Dunn. In: *The Sunday Times Magazine*. 25 Mei 1982: 46.
- Dupriez, B.M.** 1991. *A dictionary of literary devices*. Toronto: Toronto Press.
- Durand, T.R.** 2005. Éric-Emmanuel Schmitt: De Dieu qui vient au théâtre. In: *The French review*. Volume 78(3). Montana: The American Association of Teachers of French: 506-521.
- Dwyer, J.** 2001. *Wizard lit masters: Roald Dahl*. Carlton, Suid-Victoria: Curriculum Corporation.
- Eccleshare, J. (Red.).** 2009. *1001 Children's books you must read before you grow up*. Londen: Quintessence.
- Eckenstein, L.** 1906. *Comparative studies in nursery rhymes*. Londen: Duckworth & Co.
- Egoff, S.** 1969. *Only connect: Readings in children's literature*. Toronto: Oxford.
- . 1981. *Thursday's child: Trends and patterns in contemporary children's literature*. Chicago: American Library Association.
- Eiselen, U.** 2005. Vertaling en Afrikaanse kinder- en jeugboeke. In: Wybenga, G. & Snyman, M. (Reds.). 2005. *Van Patryshulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers: 135-146.
- Engel, L.** 1984. Hats off to special cat on his 80th birthday. In: *La Jolla Light*. 1 Maart 1984: A1, A3.
- Evans, D.** 2008. *Show and tell: Exploring the fine art of children's book illustration*. San Francisco: Chronicle Books.

- Even-Zohar, I.** 1990. Polysystem theory. In: *Poetics today*. Volume 11(1). Durham: Duke University Press: 9-44.
- . 1997. Factors and dependencies in culture. A revised outline for polysystem culture research. In: *Canadian review of comparative literature*. Volume 24(1). Toronto: University of Toronto Press: 15-34.
- Faundez, A.** s.a. *Author profile: Roald Dahl*.
Besikbaar by: http://www.roalddahl.com/downloads/tips/author_profile.pdf
[Geraadpleeg 10 September 2010].
- Fawcett, P.** 1997. *Translation and language: Linguistic approaches explained*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Feiffer, J.** 2003. *The great comic book heroes*. Seattle: Fantagraphics.
- Fens, K.** 1979. *Goedemorgen, welterusten: Gedichten voor kinderen en andere volwassenen, gekozen door Kees Fens*. Amsterdam: Querido.
- Fensch, T. (Red.).** 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland.
- . 2001. *The man who was Dr. Seuss: The life and work of Theodor Geisel*. Texas: New Century Books.
- Fernandes, L.** 2006. *Translation of names in children's fantasy literature: Bringing the young reader into play*. Elektroniese weergawe beskikbaar by:
<http://www.iatis.org/newvoices/issues/2006/fernandes-paper-2006.pdf>
[Geraadpleeg 03 Januarie 2011].
- Fernández López, M.** 2000. Translation studies in contemporary children's literature: A comparison of intercultural ideological factors. In: *Children's literature in education*. 2000. Volume 25(1): 29-37.
- . 2006. Translation studies in contemporary children's literature: A comparison of intercultural ideological factors. In: Lathey, G. (Red.). *The translation of children's literature: A reader*. New York: Multilingual Matters: 41-53.
- Fick, S. (Red.).** 2005. *All about South-Africa*. Kaapstad: Struik.
- Fornalczyk, A.** 2007. *Anthroponym translation in children's literature: Early 20th and 21st centuries*.
Besikbaar by: http://www.leidykla.vu.lt/fileadmin/Kalbotyra_3/57__3_/93-101.pdf
[Geraadpleeg 16 November 2010].
- Fouché, M.** 2007. *'n Afrikaanse vertaling van Cornelia Funke se 'Tintenherz'*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- . 2008. *Se construire en lisant: Les petits heros ordinaires de Marie Desplechin*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- . 2012. *Se construire en lisant*. In: Aranda, D. (Red.). 2012. *L'enfant et le livre, l'enfant dans le livre: Tensions à l'œuvre*. Parys: L'Harmattan: 35-52.
- Frank, H.** 2006. Discovering Australia through fiction: French translators as avonturiers. In: *Meta*. Volume 51(3). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal: 482-503.
- Freeman, D.** 1972. Who thank you up Dr. Seuss? In: Hoffman, M. & Samuels, E. (Reds.). 1972. *Authors and illustrators of children's books: Writings on their lives and works*. New York: R.R. Bowker Company: 165-171.
- Friedman, J. (Red.).** 2006. *Beginning writers answer book*. Ohio: Writer's Digest Books.
- Frost, R.** 1973. Conversations on the craft of poetry. In: Barry, E. (Red.). 1973. *Robert Frost on writing*. New Brunswick: Rutgers University Press: 155-159.
- Galbraith, M.** 1991. Agony in the kindergarten: German images in American picture books. In: Webb, J. (Red.). 2000. *International seminar on children's literature, pure and applied*: 14-19 July 1991. Helsinki: Edita: 124-143.
- Galda, L.** 1991. Translated children's books: Voyaging to other countries. In: *The reading teacher*. Volume 44(7).
- Geldenhuis, K.** 9 Maart 2011. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.
- . 12 Maart 2011. *Vertaling en die kindervers: Elektroniese onderhoud met Kobus Geldenhuis*. Ongepubliseerde onderhoud. Stellenbosch.
- . 15 Januarie 2012. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.
- . 15 Mei 2012. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.
- Gentzler, E.** 2001. *Contemporary translation theories*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Georgatos, D.** 1985. Dr. Seuss set sights on adults. In: *Books and authors: An adult's book in a child format*. 5 Julie 1985. Dartmouth: Rauner Library.
- Ghesquiere, R.** 1992. Wordt ze verliefd op de melkboer? Reflecties over de hedendaagse jeugdliteratuur. In: *Onze alma mater met Leuvense perspectieven*. Volume 46(4). Leuven: Vlaamse Leergangen: 345-373.

- . 1993. *Het verschijsel jeugdliteratuur*. Leuven: Acco.
- . 2006. Why does children's literature need translation? In: Van Coillie, J. & Verschueren, W.P. (Reds.). 2006. *Children's literature in translation: Challenges and strategies*. Manchester: St Jerome: 19-33.
- Gioia, D.** Accentual meter, In: Finch, A. & Varnes, K. (Reds.). *An exaltation of forms: Contemporary poets celebrate the diversity of their art*. Michigan: University of Michigan Press.
- Goldthwaite, J.** 1996. *History of make-believe: A guide to the principle works of Britain, Europe, and America*. New York: Oxford University Press.
- Gorney, C.** 21 Mei 1979. Dr. Seuss at 75: Grinch, Cat in hat, Wocket and generations of kids in his pocket. In: Fensch, T. (Red.). *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 83-89.
- Gottlieb, H.** 1997. You got the picture? On the polysemiotics of subtitling wordplay. In: Delabastita, D. (Red.). 1997. *Traductio: Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome Publishing: 207-232.
- Greenleaf, W.** 1982. How the Grinch stole reading. In: Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 91-98.
- Grenby, M.O.** 2008. *Children's literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Grobelaar, P.W.** 1981. *Die volksvertelling as kultuuruiting met besondere verwysing na Afrikaans*. Ongepubliseerde D.Litt.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Grobler, P.** 2004. *Onderzoek na betekenis in prentboeke vanuit 'n vertaalteoretiese perspektief*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Grové, A.P.** 1978. *Woord en wonder: Inleidende studie oor die tegniek van die poësie*. Goodwood: Nasou Beperk.
- . 1982. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Goodwood: Nasionale Opvoedkundige Uitgewery.
- Grové, M.C. & Hauptfleisch, H.M.A.M.** 1975. *Perseptuele ontwikkeling: 'n Handleiding*. Pretoria: De Jager-Haum.
- Gutt, E-A.** 2000. *Translation and relevance: Cognition and context*. Manchester: St Jerome.
- Hacht, A.M. & Hayes, D. (Reds.).** 2009. *Gale contextual encyclopedia of world literature*. Volume 2. Michigan: Farmington Hill.
- Hagfors, I.** 2003. The Translation of Culture-Bound Elements into Finnish in the Post-War Period. In: *Meta*. Volume 48: 1&2. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal: 115-127.
- Hale, S.J.** 1830. *Poems for our children*. Boston: Marsh, Capen & Lyon.
- Hall, C. & Cole, M.** 1999. *Children's reading choices*. New York: Routledge.
- Hall, S.** 1990. *Using picture storybooks to teach literary devices*. Westport: Oryx Press.
- Halliwell-Phillips, J.O.** 1842. *The nursery rhymes of England*. Londen: John Russel Smith.
- . 1849. *Popular rhymes and nursery tales: A sequel to 'The nursery rhymes of England'*. Londen: John Russel Smith.
- Hanekom, A.** 2005. *Om tot beter verstaan van die leesproses te kom: 'n Outobiografiese narratief*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Harris, J. & Reichl, K.** 1997. *Prosimetrum: Cross-cultural perspectives on narrative in prose and verse*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Harrison, M. & Stuart-Clark, C. (Reds.).** 2007. *The Oxford book of children's poetry*. New York: Oxford University Press.
- Hateley, E.** 2009. *Shakespeare in children's literature: Gender and cultural capital*. New York: Routledge.
- Hatim, B.** 2001. *Teaching and researching translation*. Harlow: Pearson Education.
- Hazard, P.** 1967. *Books, children and men*. Boston: Horn Books.
- Hermans, T.** 1985. *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. New York: Routledge.
- . 1988. On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar. In: Wintle, M.J. (Red.). 1988. *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement*. Londen: The Athlone Press: 11-24.
- . 1994. Disciplinary objectives: The shifting grounds of translation studies. In: Nistal, P.F. & Gonzola, J.M.B. (Reds.). *Perspectivas de la traducción inglés/español: Tercer curso superior de traducción*. Valladolid: Instituto de Cievcas de la Educación: 9-25.
- . 1996. Norms and the determination of translation: A theoretical framework. In: Álvarez, R. & Vida, M.C-Á. (Reds.). 1996. *Translation, power, subversion*. Clevedon: Multilingual Matters: 25-51.

- . 1999. Translation and normativity. In: Schäffner, C. (Red.). 1999. *Translation norms*. Clevedon: Multilingual Matters: 50-71.
- Hersey, J.** 1954. The first R. In: *Life*. 24 Mei 1954.
- Hervey, S. & Higgins, I.** 1992. *Thinking translation: A course in translation method, French-English*. Londen: Routledge.
- Heyman, M.** 2003. The decline and rise of literary nonsense in the twentieth century. In: McGillis, R. (Red.). 2003. *Children's literature at the fin de siècle: International research society for children's literature*. Westport: Praeger: 13-22.
- Hiert, hier's hy wéér* (En kyk net dié geallitereer)**. 21 April 2012. In: *Die Burger*.
- Hill, G.** 1988. Dahl: Modern Pied Piper with a magic pen. In: *The London Times*. 21 April 1988: 12.
- Hitchens, C.** 2000. *Unacknowledged legislation: Writers in the public sphere*. Londen: Verso: 201-206.
- Hodnett, E.** 1982. *Image and text: Studies in the illustration of English literature*. Londen: Scholar Press.
- Hollindale, O.** 1997. *Signs of childness in children's books*. Stroud: Thimble.
- Holmes, J.S.** 1988. The name and nature of translation studies. In: Holmes, J. (Red.). 1988. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi: 67-80.
- Hopkins, L.B.** 1969. *Books are by people*. New York: Citation Press.
- . 1995. *Pauses: Autobiographical reflections of 101 creators of children's books*. New York: HarperCollins.
- . 1998. *Pass the poetry, please!* New York: HarperCollins.
- Hough, S.** 30 Junie 2011. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.
- . 15 Mei 2012. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie
- Houle, M.M.** 2006. *Roald Dahl: Author of Charlie and the chocolate factory*. New Jersey: Enslow Publishers.
- Hribar, D.D. & Gadpaille, M.** 2003. *Roald Dahl's Matilda in Slovene translation: Discursive and textual characteristics of children's literature in Slovene*. Maribor: Maribor University.
- Hugo, D.** 7 Maart 2011. *Vertaling en die kindervers: Elektroniese onderhoud met Daniel Hugo*. Ongepubliseerde onderhoud. Stellenbosch.
- Hunt, P.** 1991. *Criticism, theory & children's literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- . (Red.). 1992. *Literature for children: Contemporary criticism*. New York: Routledge.
- . 1995. *Children's literature: An illustrated history*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1996. Defining children's literature. In: Egoff, S., Stubbs, G., Ashley, R. & Sutton, W. (Reds.). 1996. *Only connect: Readings on children's literature*. New York: Oxford University Press: 3-17.
- . 1998. Dissolving the borders: Children's literature, adult literature and new kinds of criticism. In: Van Lierop-Debrauwer, H., Peters, H., De Vries, A. (Reds.). 1998. *Een gat in de grens*. Tilburg: Tilburg University Press: 21-30.
- . 2001. *Children's literature*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Inngs, J.** 2003. From Harry to Garri: Strategies for the Transfer of Culture and Ideology in Russian. In: *Meta*. Volume 48: 1-2. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal: 285-297.
- Jakobson, R.** 1960. Closing statement: linguistics and poetics. In: Sebeok, T.A. (Red.). 1960. *Style in language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology: 350-377.
- . 1971. *Selected writings: Word and language*. Den Haag: Mouton & Co: 260-266.
- Jangveldt, B.** 1999. The body and soul of poetry. In: Allén, S. (Red.). 1999. *Translation of poetry and poetic prose*. Singapoer: World Scientific Publishing: 118-126.
- Jefferies, R.** 1989. *Bevis*. Londen: Oxford University Press.
- Jefferson, A.** 1986. Russian formalism. In: Jefferson, A. & Robey, D. (Reds.). 1986. *Modern literary theory*. Londen: B.T. Batsford: 24-45.
- Jenkins, H., McPherson, T. & Shattuc, J.** 2002. *Hop on pop: The politics and pleasures of pop culture*. Duke: Duke University Press.
- Johnson, D.D., Johnson, B. & Schlichting, K.** 2004. Logology: Word and language play. In: Baumann, J.F., Kameenui, E.J. (Reds.). 2004. *Vocabulary instruction: Research and practice*. New York: The Guilford Press.
- Kahn, E.J.** 1960. Children's friend. In: *New Yorker*. 17 Desember 1960: 47-93.

- Kampman, L.** 9 September 2011. *Vertaling en die kinders: Elektroniese onderhoud met Lize Kampman*. Ongepubliseerde onderhoud. Stellenbosch.
- Kane, G.** 1976. And, dear Dr. Seuss, the whole world is in love with yeuss. In: Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 57-60.
- Kanfer, S.** 1991. The Doctor beloved by all. In: Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 199-200.
- Karr, P., Livesey, H.B., Morris, M. & Reckford, L.M.** 2006. *Frommer's new England*. New Jersey: Wiley Press.
- Kimmel, E.A.** 1979. Toward a theory of children's literature. In: *Language arts*. Volume 56(4): 357-362.
- Klemin, D.** 1983. *The illustrated book, it's art and craft*. Greenwich, Connecticut: Murton Press.
- Kline, S.** 1993. *Out of the garden: Toys and children's culture in the age of marketing*. Londen: Verso.
- Klingberg, G.** 1973. Herausgabe, Vermittlung und Verbreitung von Literatur. In: Klingberg, G. (Red.). 1973. *Kinder- und Jugendliteraturforschung: Eine Einführung*. Wien: Böhlau: 100-109.
- . 1978. The different aspects of research into the translation of children's books and its practical applications. In: Klingberg, G., Ørvig, M. & Amor, S. (Reds.). *Children's books in translation: The situation and the problems. Proceedings of the 3rd symposium of the International Research Society for Children's Literature held at Sodertälje, Augustus 26-29 1976*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International: 84-89.
- . 1986. *Children's fiction in the hands of the translators*. Lund: CWK Gleerup.
- . 2008. *Facets of children's literature research*. Stockholm: Svenska barnboksintitutet.
- Knowles, M. & Malmkjær, K.** 1996. *Language and control in children's literature*. Londen: Routledge.
- Koch, K.** 1998. *Making your own days: The pleasures of reading and writing poetry*. New York: Scribner.
- Koskinen, H.** 1998. *Word, is oh such a twitch-tickling problem: Anomalous features in Roald Dahl's The BFG and its Finnish translation*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Kruger, H.** 2010. *The translation of children's literature in the South-African educational context*. Ongepubliseerde D.Litt.-verhandeling. Johannesburg: Universiteit van Witwatersrand.
- . 2011. Postcolonial polysystems: Perceptions of norms in the translation of children's literature in South-Africa. In: *The translator*. Volume 17(1): 105-136.
- Kudlinski, K.V.** 2005. *Dr. Seuss: Young author and artist*. New York: Simon & Schuster.
- Kuier by Carina Diedericks-Hugo.**
Beskikbaar by: http://www.storiwerf.co.za/onderhoude/oh_carinadiedericksh.htm
[Geraadpleeg 26 April 2011].
- Kulpradit, S.** 2006. *Translation analysis: Charlie and the chocolate factory*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Thammasat: Thammasat University.
- Kuskin, K.** 1980. The language of children's literature. In: Michaels, L. & Ricks, C.B. (Reds.). 1980. *The state of language*. Berkeley: University of California Press: 213-225.
- Lacy, L.E.** 1986. *Art and design in children's picture books: An analysis of Caldecott award-winning illustrations*. Chicago, Illinois: American Library Association.
- Lambert, J.** 1995. *Translation, systems and research: the contribution of polysystem studies to translation studies*. Beskikbaar by: <http://id.erudit.org/iderudit/037199ar>
[Geraadpleeg 08 November 2010].
- Landes, S.** 1985. Picture books as literature. In: *Children's Literature Association Quarterly*. Volume 10(2): 51-54.
- Lartigue, P.** 2005. *Une cantine de comptines*. Parys: Les Belles Lettres.
- Lathey, G. (Red.).** 2006. *The translation of children's literature. A reader*. Clevedon: Multilingual Matters.
- . 2009. Children's literature. In: Baker, M. 2009. (Red.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 31-33.
- . 2010. *The role of translators in children's literature: Invisible storytellers*. New York: Routledge.
- Lawrence, D.H.** 1961. Preface to 'Chariot of the Sun' by Harry Crosby. In: Macdonald, E.D. (red.). 1961. *Phoenix*. Londen: Heinemann: 255-256.
- Le Grinch.** In: *Joyeux Noël: Dossier Cinématique*. Desember 2008: 26-27 Elektroniese weergawe beskikbaar by: http://www.cinemafantastique.net/IMG/pdf/Dossier_Noel.pdf [Geraadpleeg 16 November 2011].
- Lees, S.** 1980. *A track to unknown water*. Melbourne: Melbourne State College.

- Lefevere, A.** 1975. *Seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- . 1977. *Translating literature: The German tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum.
- . 1985. Why waste our time with rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: Hermans, T. (Red.). 1985. *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press: 215-243.
- . 1992. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londen: Routledge.
- Lehrer, S.** 2008. *Children's literature: A reader's history from Aesop to Harry Potter*. Londen: University of Chicago Press.
- Lesesne, T.S.** 2006. *Naked reading: Uncovering what tweens need to become lifelong readers*. New York: Stenhouse Publishers.
- Levine, S.J.** 1991. *The subversive scribe: Translating Latin American fiction*. St. Paul, Minnesota: Graywolf Press.
- Lewis, C.S.** 1969. On three ways of writing for children. In: *Only Connect: Readings*. 1969: 207-220.
- Lewis Shaw, M.** 2003. *The Cambridge introduction to French poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liess, A.** 1966. *Carl Orff: His life and his music*. Londen: Calder & Boyers.
- Lindgren, A.** 1969. Traduire des livres d'enfant: Est-ce possible? In: *Babel*. Volume 15(2): 98-100.
- Livingston, M.C.** 1981. Nonsense verse: The complete escape. In: Hearne, B. & Kaye, M. (Reds.). 1981. *Celebrating children's books: Essays in honor of Zena Sutherland*. New York: Lothrop, Lee & Shepard: 128-129.
- . 1983. Some afterthoughts on poetry, verse and criticism. In: Bator, R. (Red). 1983. *Signposts to criticism of children's literature*. Chicago: American Library Association: 211-218.
- . 1984. *The child as poet: Myth or reality?* Boston: The Horn Book.
- . 1987. David McCord's Poems: Something behind the door. In: Nodelman, P. (Red.). 1987. *Touchstones: Reflections on the best in children's literature – Fairy tales, fables, myths, legends and poetry*. Volume 2. New Jersey: Scarecrow Press with the Children's Literature Association (CLA): 157-172.
- Löfgren, L.M.** 2002. *Selected poems of August Strindberg*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Louthan, H. & Sterk, A.** 1998. *John Comenius: The labyrinth of the world and the paradise of the heart*. New York: Paulist Press.
- Lurie, A.** 1990. *Don't tell the grown-ups: Subversive children's literature*. Boston: Little, Brown & Company.
- MacDonald, R.K.** 1988. *Dr. Seuss*. Boston: Twayne Publishers.
- Marantz, K. & Marantz, S.** 2005. *Multicultural picturebooks: Art for illuminating our world*. New Jersey: Scarecrow Press.
- McCallum, R. & Stephens, J.** 2011. Ideology and children's books. In: Wolf, S.A., Coats, K. & Jenkins, C. (Reds.). 2011. *Handbook of research on children's and young adult literature*. New York: Routledge: 359-371.
- McCormack, T.** 1988. *Interview with Roald Dahl*. Audio weergawe beskikbaar by: www.roalddahl.com [Geraadpleeg 8 September 2010].
- McEnery, D.L.** 2001. *Chocolate, peaches and witches brew: A feast for starving imaginations*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Fargo: North Dakota State University.
- McGhee, P.E.** 1979. *Humor: Its origin and development*. San Francisco: W.H. Freeman.
- McGillis, R.** 1998. The delights of impossibility: No children, no books, only theory. In: *Children's literature association quarterly*. Volume 23: 202-208.
- McInerney, V.** 2001. *Writing for radio*. Manchester: Manchester University Press.
- Mears, E.B. (Red.).** 1846. *The book of nursery rhymes complete: From the creation of the word to the present time*. Philadelphia: Theodore Bliss.
- Meek, M.** 1991. *On being literate*. Londen: The Bodley Head.
- Meschonnic, H.** 2011. *Ethics and politics of translating*. Amsterdam: John Benjamins.
- Michel, S.M.** 2009. Verse-atility. In: *Society of children's book writers and illustrators*. Mei/Junie 2009: 20.
- Miller, W.** 1986. *Patterns of poetry: An encyclopedia of forms*. Louisiana: Louisiana State University Press.
- Moeller, J., Huth, T., Hoecherl-Alden, G., Berger, S. & Adolph, W.** 2012. *Deutsch heute*. Boston: Heinle.
- Moffett, J.** 1989. Playing Scrabble without a board: On formal translation from the Swedish. In: Weissbort, D. (Red.). *Translating poetry: The double labyrinth*. Londen: MacMillan: 144-160.

- . 1999. On formal translation. In: Allén, S. (Red.). 1999. *Translation of poetry and poetic prose*. Singapore: World Scientific Publishing: 83-100
- Mooney, L.** 1991. *Newsmaker 91*. Michigan: University of Michigan.
- Mooser, S. en Oliver, L. (Reds.).** September/Oktobre 2009. SCBWI: *Society of children's book writers and illustrators*. Los Angeles: SCWBI.
- Morgan, J. & Morgan, N.** 1995. *Dr. Seuss and Mr. Geisel: A biography*. New York: Random House.
- Morner, K. & Rausch, R.** 1991. *NTC's dictionary of literary terms*. Chicago, Illinois: National Textbook Company.
- Morris, T.** 2000. *You're only young twice: Children's literature and film*. Illinois: University of Illinois.
- Müller, W.G.** 2005. The lyric insertion in fiction and drama. In: Müller-Zimmerman, E. & Rubik, M. (Reds.). 2005. *Theory in poetry: New approaches to the lyric*. Amsterdam: Rodopi: 173-187.
- Munday, J.** 2001. *Introducing translation studies: Theories and applications*. Routledge: New York.
- Nabokov, V.** 1955. Problems of translation: Onegin in English. In: Venuti, L. (Red.). 2002. *The translation studies reader*. New York: Routledge: 71-83.
- Nadeau, M.** 1989. *The history of surrealism*. Massachusetts: Belknap-Harvard University Press.
- Nel, P.** 1999. Dada knows best: Growing up 'surreal' with Dr. Seuss. In: *Children's literature*. Volume 27. ProQuest Education Journals: 150-184.
- . 2004. *Dr. Seuss: American Icon*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Netley, N.S.** 1992. The difficulty of translation: Decoding cultural signs in other languages. In: *Children's literature in education*. Volume 23(4): 195-202.
- Neubert, A. & Shreve, G.M.** 1992. *Translation as text*. Kent: Kent State University Press.
- Newmark, P.** 1988. *Approaches to translation*. New York: Prentice Hall.
- . 1989. Communicative and semantic translation. In: Chesterman, A. (Red.). 1989. *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectora.
- . 1991. *About translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- . 2003. *A textbook of translation*. Londen: Prentice-Hall.
- Nicholson, C.** 2000. Dahl, the marvelous boy. In: Jones, D. & Watkins, T. (Reds.). 2000. *A necessary fantasy? The heroic figure in children's popular culture*. New York: Garland: 309-326.
- Nières-Chevrel, I.** 2009. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Parys: Didier Jeunesse.
- Nikolajeva, M. (Red.).** 1995. Children's literature as a cultural code: A semiotic approach to history. In: Nikolajeva, M. (Red.). *Aspects and issues in the history of children's literature*. Westport: Greenwood Publishing Group: 39-48.
- . 2011. Translation and crosscultural reception. In: Wolf, S.A., Coats, K. & Jenkins, C.A. (Reds.). 2011. *Handbook of research on children's and young adult literature*. New York: Routledge: 404-416.
- Nilsen, D.L.F.** 1977. Seuss as grammar consultant. In: *Language arts*. Volume 54(5): 567-572.
- Nitsa, B.** 2000. Ideological manipulation of translated texts. In: *Translation quarterly*. Volume 16-17. Hong Kong: Hong Kong translation society: 40-52.
- Nodelman, P.** 1988. *Words about pictures: The narrative art of children's books*. Georgia: University of Georgia Press.
- . 2005. Decoding the images: How picture books work. In: Hunt, P. (Red.). 2005. *Understanding children's literature*. New York: Routledge: 128-139.
- . 2008. *The hidden adult: Defining children's literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nord, C.** 1997. A functional typology of translations. In: Trosborg, A. (Red.). 1997. *Text typology and translation*. Amsterdam: John Benjamins: 43-66.
- . 2001. Loyalty Revisited: Bible translation as a case in point. In: *The translator*. Volume 7(2). Manchester: St Jerome Publishing: 185-202.
- . 2003. Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. In: *Meta*. Volume 48 (1-2). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal: 182-196.
- . 2005. *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-orientated text analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- . 2007. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St Jerome Publishing.

- O'Connell, E.** 1999. Translating for children. In: Anderman, G.M. & Rogers, M. (Reds.). 1999. *Word, text, translation: liber amicorum for Peter Newmark*. Clevedon: Multilingual Matters: 208-216.
- O'Keefe, D.** 2004. *Readers in wonderland: The liberating worlds of fantasy fiction*. Londen: The Continuum International Publishing Group.
- O'Sullivan, E.** 2005. *Comparative children's literature*. New York: Routledge.
- Ohlhoff, H.** 1985. Hoofbenaderings in die literatuurstudie. In: Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C. (Reds.). 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr: 31-64.
- Oittinen, R.** 1993. *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere.
- . 2000a. *Translating for children*. New York: Garland Publishing.
- . & **Paloposki, O.** 2000b. The domesticated foreign. In: Chesterman, A. Salvador, N.G.S. & Gambiër, Y. (Reds.). 2000. *Translation in context*. Amsterdam: John Benjamins: 373-390.
- . 2003. Translating picture books. In: *Meta*. Maart 2003. Volume 48 (1-2). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal: 128-141.
- . 2004. Change and renewal: Translating the visual in picture books. In: Van der Walt, T. (Red.). 2004. *Change and renewal in children's literature*. Westport: Praeger Publishers: 171-182.
- . 2006. No innocent act: On the ethics of translating for children. In: Van Coillie, J. & Verschueren, W.P. (Reds.). 2006. *Children's literature in translation*. Manchester: St Jerome Publishing: 35-45.
- . 2008. Audiences and influences: Multisensory translations of picturebooks. In: González Davies, M. & Oittinen, R. (Reds.). 2008. *Whose story? Translating the verbal and the visual in literature for young readers*. Newcastle: Cambridge Scholars: 3-18.
- Old Mother Goose rhymes 'softened' in modern version.** 1950. In: *Toledo Blade*. Maandag 6 November 1950: 35. Beskikbaar by: <http://news.google.com/newspapers> [Geraadpleeg 1 Junie 2010].
- Oosthuizen, M.M.** 2010. *'n Polisistemiese ondersoek na veranderinge in die Afrikaanse kinderliteratuur-sisteem sedert 1990*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Opie, I.A. & Opie, P.** 1951. *The Oxford dictionary of nursery rhymes*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1959. *The lore and language of schoolchildren*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1980. One shilling plain, eighteen-pence coloured. In: *Times literary supplement*: 1980. Londen: News International: 1030-1031.
- Opie, I.A.** 1996. Playground rhymes and the oral tradition. In: Hunt, P. (Red.). 1996. *International companion encyclopaedia of children's literature*. New York: Routledge: 173-186.
- Ørvig, M. (Red.).** 1981. *Children's books in Czechoslovakia: Trends and development*. Stockholm: Raben & Sjögren.
- Ottevaere-Van Praag, G. (Red.).** 2000. *Le roman pour la jeunesse*. Frankfurt: Peter Lang.
- Padovan, F.** 2006. *Analysis of the Italian translation of the fourth chapter of Roald Dahl's Charlie and the chocolate factory*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Padua: University of Padua.
- Pantaleo, S.** 2008. *Exploring student response to contemporary picturebooks*. Toronto: University of Toronto Press.
- Parsons, R.** 1998. *An awfully big adventure: The making of modern children's literature*. Londen: BBC.
- Pauw, R.** 1985. *Die kinders in Afrikaans*. Ongepubliseerde D.Litt. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Pease, D.E.** 2010. *Theodor Seuss Geisel*. New York: Oxford University Press.
- Peterson, L. A.** 2006. *Dr. Seuss in translation. Translating the nonsense verse of Theodor Seuss Geisel: An analysis of Le chat au chapeau and Le chat chapeauté*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Toronto, Ontario: University of Toronto.
- Peterson, T.** 2006. *Theodor Seuss Geisel: Author and illustrator*. New York: Infobase Publishing.
- Pienaar, L.** 1968. *Die kind en sy literatuur*. Kaapstad: HAUM. (Vergelyk ook Snyman, 1983).
- Pienaar, S.** 1950. *'n Opvoedkundig-letterkundige beskouing van die Afrikaanse kinderpoësie*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Pokorn, N.K.** 2010. A world without God: Slovene Bambi. In: Gile, D., Hansen, G. & Pokorn, N.K. (Reds.). 2010. *Why translation studies matters*. Amsterdam: John Benjamins.
- Popa, D.E.** 2004. Language and culture in joke translation. In: *The annals of Ovidius University Constanta – Philology*. Volume 15. Constanta: Ovidius University Press. Beskikbaar by: www.ceeol.com [Geraadpleeg 22 September 2009].

- Powling, C.** 1983. *Roald Dahl*. Londen: Hamish Hamilton.
- Pratchett, T.** 1995. Let there be dragons. In: Egoff, S., Stubbs, G.T., Ashley, L.F. & Stubbs, W. (Reds.). 1996. *Only connect: Readings on children's literature*. Toronto: Oxford University Press: 201-205.
- Preller, J.** 2001. *The big book of picture-book authors and illustrators*. New York: Scholastic Inc.
- Preller, M.** 2003. *Eendag was daar 'n storie: 'n Praktiese storiemaakkursus*. Kaapstad: Tafelberg.
- Pullman, P.** 1989. Invisible pictures. In: *Signal*. Volume 60: 160-186.
- Puurtinen, T.** 1995. *Linguistic acceptability in translated children's literature*. Joensuu: University of Joensuu.
- . 1998. Syntax, readability and ideology in children's literature. In: *Meta*. Volume 43(4). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal: 524-533.
- . 2006. Translating children's literature: Theoretical approaches. In: Lathey, G. (Red.). 2006. *The translation of children's literature*. Clevedon: Multilingual Matters: 54-64.
- Raffel, B.** 1988. *The art of translating poetry*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Rees, D.** 1988. Dahl's Chickens: Roald Dahl. In: *Children's Literature in Education*. Volume 19(3): Dordrecht: Springer Netherlands: 143-155.
- Reeves, J.** 1960. *The everlasting circle*. New York: The Macmillan Company.
- Reinking, D.** 2008. Multimedia and engaged reading in a digital world. In: Verhoeven, L. & Snow, C. (Reds.). 2008. *Literacy and motivation: Reading engagement in individuals and groups*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Association: 177-202.
- Reiss, K.** 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzung*. Munich: Hueber.
- . 1976. *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*. Kronberg: Scriptor.
- . 1977. Texttyp, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen. In: *Lebende Sprachen*. Volume 22(3). Berlin: Langenscheidt: 97-100.
- . 1982. Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. In: *Lebende Sprachen*. Volume 27(1). Berlin: Langenscheidt: 7-13.
- . & Vermeer, H.J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rieder, J.** 1998. Edward Lear's limericks: The function of children's nonsense poetry. In: *Children's literature*. Volume 26: 47-60.
- Robinson, K.** 2008. *Witches, magic and giant peaches: The who, why and where of censoring the novels of Roald Dahl*. Ongepubliseerde Honneurs-verhaling. New York: Niagara University.
- Rollin, L.** 1992. *Cradle and all: A cultural and psychoanalytic reading of nursery rhymes*. Jackson: University Press of Mississippi.
- . 1999. *Psychoanalytic responses to children's literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Rood, E. & Fairer-Wessels, F.** 2005. Die geïllustreerde kinder- en jeugboek in Afrikaans. In: Wybenga, G. & Snyman, M. (Reds.). 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers: 68-88.
- Rosenberg, L.** 1991. *Children's books: Has poetry for kids become a child's garden of rubbish?* Besikbaar by: <http://www.nytimes.com/1991/11/10/books/children-s-books-has-poetry-for-kids-become-a-child-s-garden-of-rubbish.html> [Geraadpleeg 23 Mei 2010].
- Rosenheim, E.W.** 1967. Children's reading and adults' values. In: *The Library Quarterly*. Volume 37(1): 3-14.
- Roth, R.** 1989. On beyond Zebra. Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 141-154.
- Rothbart, S.L.** 2009. *The translation of humour in Roald Dahl's parody: A study of The Twits and George's marvellous medicine*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Johannesburg: Universiteit van Witwatersrand.
- Rousseau, L.** 10 Maart 2011. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.
- . 11 Maart 2011. *Vertaling en die kindervers: Elektroniese onderhoud met Leon Rousseau*. Ongepubliseerde onderhoud. Stellenbosch.
- . 15 Mei 2012. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie
- Ruffault, C.** 17 Maart 2008. *Le point de vue d'un éditeur: Sujets tabous / sujets à risqué - peut-on tout publier?*. Besikbaar by: http://www.cjbxl.be/Realisations/SemPaulHurtLittJeun2008_ActesColloque.pdf [Geraadpleeg 23 November 2010].

- Sadler, G.E.** 8 Desember 1982. Maurice Sendak and Dr. Seuss: A conversation. In: Sadler, G.E. (Red.). 1992. *Teaching children's literature: Issues, pedagogy, resources*. New York: Modern Language Association of America: 241-250.
- Sayers Peden, M.** 1989. Building a translation: The reconstruction business. Poem 145 of Sor Juana Indes de la Cruz. In: Biguenet, J. & Schulte, R. (Reds.). 1989. *The craft of translation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Schäffner, C. & Wieseemann, U.** 2001. *Annotated texts for translation: English-German: Functionalist approaches illustrated*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Schäffner, C.** 1996. From "good" to "functionally appropriate": Assessing translation quality. In: Schäffner, C. (Red.). 1996. *Translation and quality*. Amsterdam: Multilingual Matters: 1-6.
- . 1999. (Red.). The concept of norms in translation studies. In: Schäffner, C. (Red.). 1999. *Translation norms*. Clevedon: Multilingual Matters: 1-8.
- . 2001. *Annotated texts for translation: Functionalist approaches illustrated*. Clevedon: Multilingual Matters.
- . 2009. Skopos theory. In: Baker, M. 2009. (Red.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 235-238.
- Schjoldager, A.** 2008. *Understanding translation*. Aarhus: Academica.
- Schober, A.** 2009. *Roald Dahl's reception in America: The tall tale, humour and the gothic connection*.
Beskikbaar by: <http://www.paperschildlit.com/index.php/papers/article/viewFile/39/37>
[Geraadpleeg 6 September 2010].
- Schopp, J.** 1994. Typographie als Translationsproblem. In: Snell-Hornby, M., Pöschhacker, F. & Kaindl, K. (Reds.). 1994. Volume 2. *Translation studies: An interdisciplinary*. Amsterdam: Benjamin Translation Library: 349-360.
- Schroth, E.** 1978. Dr. Seuss and language use. In: *The reading teacher*. Volume 31(7): 748-750.
- Seuling, B.** 2005. *How to write a children's book and get it published*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Sharp, M.D.** 2006. *Popular contemporary writers*. New York: Marshall Cavendish.
- Shavit, Z.** 1986. *Poetics of children's literature*. Londen: The University of Georgia Press.
- . 1995. The historical model of the development of children's literature. In: Nikolajeva, M. (Red.). 1995. *Aspects and issues in the history of children's literature*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- . 2006. Translation of Children's Literature. In: Lathey, G. (Red.). *The translation of children's literature: A reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006: 25-40.
- Shuttleworth, M.** 2009. Polysystem theory. In: Baker, M. 2009. (Red.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 176-179.
- Silvey, A. (Red.).** 1995. *Children's books and their creators*. New York: Houghton Mifflin.
- . 2002. *The essential guide to children's books and their creators*. New York: Houghton Mifflin.
- . 2004. *One hundred best books for children*. New York: Houghton Mifflin.
- Simpson, P.** 1993. *Language, ideology and point of view*. New York: Routledge.
- Sloan, G.** 2001. But is it poetry? In: *Children's literature in education*. Volume 32(1). Dordrecht: Springer Netherlands: 45-56.
- Smith, A.G.** 2007. *Writing bestselling children's books*. Oxford: The Infinite Ideas Company.
- Smith, G.** 1987. Inner reality: The nature of fantasy. In: Saxby, M. & Winch, G. (Red.). *Give them wings: The experience of children's literature*. Melbourne: Macmillan: 259-276.
- Smith, L.** 1953. *The unreluctant years*. Chicago: American Library Association.
- Smith, S.** 1982. *Inviolable voice: History and twentieth century poetry*. Dublin: Gill and Macmillan.
- Smith, V.** 2000. Giving yourself a hug: Reading between the rhymes. In: Anderson, H. & Styles, M. (Reds.). 2000. *Teaching through texts: Promoting literacy through popular and literary texts in the primary classroom*. New York: Routledge: 13-28.
- Snell-Hornby, M.** 1988. *Translation studies. An integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- . 2006. *The turns of translation studies: New paradigms or shifting viewpoints*. Amsterdam: John Benjamins.
- Snodgrass, M.E.** 2005. *Encyclopedia of Gothic literature*. New York: Facts on File.
- Snyman, L.** 1983. *Die kind se literatuur*. Durbanville: Kinderpers.
- . 20 September 2011. Ongepubliseerde e-poskorrespondensie.

- Somebody's got to win in kid's books: An interview with Dr. Seuss on his books for children, young and old.** 14 April 1986. In: Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland: 125-128.
- Somers, M.** 1986. Seuss on the loose: Tracking the wiley old cat in the hat. In: *Orange Coast Magazine*. Augustus 1986: 103-105.
- Stan, S.** 2010. Heidi in English: A bibliographical study. In: *New Review of children's literature and librarianship*. Volume 16(1). New York: Routledge: 1-23.
- Steiner, G.** 2002. The hermeneutic motion. In: Venuti, L. 2002. *The translation studies reader*. New York: Routledge.
- Stephens, J.** 1992. *Language and ideology in children's fiction*. Londen: Longman.
- Stewig, J.W.** 1988. *Children and literature*. Boston: Houghton Mifflin.
- Stockwell, P.** 2002. *Cognitive poetics: An introduction by Peter Stockwell*. Londen: Routledge.
- Stolt, B. & Klingberg, G.** 1980. *Het vertalen van kinderboeken*. Den Haag: Nederlands Bibliotheek en Lector Centrum.
- Stoodt, B.D.** 1996. *Children's literature: Discovery of a lifetime*. Melbourne: Gorsuch Scarisbrick.
- Sturrock, D.** 2010. *Storyteller: The authorized biography of Roald Dahl*. New York: Simon & Schuster.
- Styles, M.** 1996. Poetry for children. In: Hunt, P. (Red.). 1996. *International companion encyclopaedia of children's literature*. New York: Routledge: 187-202.
- Suen, A.** 2003. *Picture writing: The new approach for writing for kids and teens*. Ohio: Writer's Digest Books.
- Surmatz, A.** 1998. Kannibalen und Pistolen: Die übersetzte Pippi Langstrumpf. In: *Der Rabe*. Volume 52. Berlyn: Heinrich Detering, Stephan Opitz: 136-140.
- Szuber, M.** 1999. *Hornswogglers, whangdoodles and other dirty beasts: The comic grotesque in Roald Dahl's writings for children*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Montreal: McGill University.
- Tabbert, R.** 2002. Approaches to the translation of children's literature. A review of critical studies since 1960. In: *Target*. Volume 14(2). Amsterdam: John Benjamins: 303-351.
- The logical insanity of Dr. Seuss.** 1967. In: *Time*. 11 Augustus 1967: 58-59.
- Thomas, D.** 1961. Poetic Manifesto. In: *The Texas Quarterly*. Volume 15(4): 44-53.
- Thomas, J.T.** 2007. *Poetry's playground: The culture of contemporary American children's poetry*. Michigan: Wayne State University Press.
- Thomas, K.E.** 1930. *The real personages of Mother Goose*. Boston: Lothrop, Lee & Shephard.
- Thomson-Wohlgemuth, G.** 1998. *Children's literature and its translation*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Surrey: University of Surrey.
- . 2006. Flying high: Translation of children's literature in East Germany. In: Van Coillie, J. & Verschueren, W.P. (Reds.). 2006. *Children's literature in translation: Challenges and strategies*. Manchester: St Jerome: 47-59.
- Toto, F.** 1998. *The fairytale tradition and its modern counterpart: Roald Dahl's The BFG, The witches and James and the giant peach*. Zurich: Universität Zürich.
- Toury, G.** 1984. Translation, literary translation and pseudotranslation. In: Schaffner, E.S. (Red.). 1984. *Comparative criticism*. Volume 6. Cambridge: Cambridge University Press: 73-86.
- . 1985. A rationale for descriptive translation studies. In: Hermans, T. (Red.). 1985. *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. New York: St. Martin's Press: 16-41.
- . 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- . 1997. What is it that reduces a spoonerism (un)translatable. In: Delabastita, D. (Red.). 1997. *Traductio: Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome Publishing: 271-291.
- . 2002. The nature and role of norms in translation. In: Venuti, L. (Red.). 2002. *The translation studies reader*. New York: Routledge: 205-218.
- Townsend, J.R.** 1980. *Written for children*. Harmondsworth: Penguin.
- . 1987. *Written for children: An outline of English-language children's literature*. Londen: Bodley Head.
- Tucker, N.** 1981. *The child and the book: A psychological and literary exploration*. New York: Cambridge University Press.
- Tunstall, D.** 2011. Dr Seuss meets philosophical aesthetics. In: Held, J.M. (Red.). 2011. *Dr. Seuss and philosophy: Oh, the thinks you can think!* Maryland: Rowman Littlefield: 219-230.

- Tymoczko, M.** 1999. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St Jerome.
- Van Bruggen, J.R.L.** 1922. *Lektuurvoorsiening vir kinders en jeugdige persone*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Van Coillie, J. & Verschuere, W.P. (Eds.).** 2006. *Children's literature in translation: Challenges and strategies*. Manchester: St Jerome.
- Van Coillie, J.** 1982. Gedichten voor kinderen: een achterland in de kinderliteratuur. In: *Kultuurleven*. Volume 49(1): 53-59.
- Van Coller, H.P.** 1990. Letterkunde vs. populêre leesstof. In: *Tydskrif vir Letterkunde*. Volume 28(1): 99-104.
- Van der Walt, T.** 2005. Afrikaanse kinder- en jeugprosa. In: Wybenga, G. & Snyman, M. 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers: 14-32
- Van der Westhuizen, B.** 1999. 'n Polisistemiese benadering tot die bevordering van kleuter-, kinder-en jeugliteratuur. In: *Stilet*. Volume 11(1). Johannesburg: Universiteit van Johannesburg: 125-139.
- Van Gorp, H.R., Ghesquiere, R., Delabastita, D. & Flamend, J. (Eds.).** 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Renen, C.G.** 2009. Dahl's chickens: How do they roost in the 21st century? In: *Journal for teaching*. 2009. Volume 43(2): 117-129.
- Van Zyl, D.** 2005. Afrikaanse kinder- en jeugpoësie voor 1970. In: Wybenga, G. & Snyman, M. (Eds.) 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers: 33-40.
- Vasilakis, N.** 1995. Poetry. In: Silvey, A. (Ed.). *Children's books and their creators*. Boston: Houghton Mifflin: 528-531.
- Venuti, L.** 1995. *The translator's invisibility: A history of translation*. New York: Routledge.
- . 1998. Strategies of translation. In: Baker, M. 2009. (Ed.). *Routledge encyclopaedia of translation studies*. Londen: Routledge: 240-244.
- Verdonk, P.** 2002. *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Verhoeven, L. & Snow, C. (Eds.).** 2008. *Literacy and motivation: Reading engagement in individuals and groups*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Association: 177-202.
- Vermeer, H.J.** 1978. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. In: *Lebende Sprachen*. Volume 23(1). Berlin: Langenscheidt: 99-102.
- . 1986. Übersetzung als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, M. (Ed.). 1986. *Übersetzungswissenschaft: Eine Neuorientierung zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke: 30-53.
- . 1987. What does it mean to translate? In: *Indian journal of applied linguistics*. Delhi: Bahri Publications: 25-33.
- . 1998. Starting to unask what translation is about. In: *Target*. Volume 10(1). Amsterdam: John Benjamins: 41-68.
- . 2004. Skopos and commission in translational action. In: Venuti, L. (Ed.). *The translation studies reader*. Routledge: New York: 227-238.
- Warren, A.** 1985. Roald Dahl: Nasty, nasty. In: Schweitzer, D. (Ed.). 1985. *Discovering modern horror fiction*. Gillette, New Jersey: Wildside Press: 120-128.
- Wattenberg, W.W.** 1955. *The adolescent years*. San Diego, Kalifornië: Harcourt Brace Jovanovich.
- Watts, A.F.** 1945. *The language and mental development of children*. Londen: George G. Harrat & Co.
- Weber, S. & Mitchell, C.** 1995. *That's funny you don't look like a teacher! Interrogating images and identity in popular culture*. Abingdon: Routledge Falmer.
- Weidt, M.N.** 1994. *Oh, the places he went: A story about Dr. Seuss*. Minneapolis: Millbrook Press.
- West, M.I. (Ed.).** 1988. *Trust Your Children: Voices Against Censorship in Children's Literature*. New Cork: Neal-Shuman pp. 109-114.
- . 1990. The grotesque and the taboo in Roald Dahl's humorous writings for children. In: *Children's literature Association Quarterly*. 1990. Volume 15(3): 115-116.
- . 1992. *Roald Dahl*. New York: Twayne.
- . 2008. The grotesque and the taboo in Roald Dahl's humorous writings for children. In: Rollin, L. (Ed.). 2008. *Psychoanalytic responses to children's literature*. 2008. 91-96.
- Westera, B.** 4 Augustus 2011. *Leren lezen met Dr. Seuss*.
Besikbaar by: http://www.lituanus.org/1982_4/82_4_07.htm [Geraadpleeg 3 November 2011].
- Weststeijn, W.G.** 1983. Wie leest er en hoe? In: *De Gids*. Volume 146(4). Amsterdam: G.J.A. Beijerinck: 297-303.

- Whalley, J.I. & Chester, T.R.** 1988. *A history of children's book illustration*. Londen: South Leigh Press.
- Whittingham, L.** 2004. *Summary of the early drafts of Charlie and the chocolate factory*. Buckinghamshire: The Roald Dahl museum and story centre.
- Williams, R.** 2002. *The poems of Rowan Williams*. Oxford: The Perpetua Press.
- Wintel, J. & Fisher, E.** 1974. *The pied pipers: Interviews with influential creators of children's literature*. Londen: Penguin Press.
- Wood, A.L.** 1934. *The jingle book*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Yolen, J.** 2009. The trouble with picture book rhyme. In: Odanaka, B. 2009. *Is it a crime to rhyme?* Beskikbaar by: <http://skateboardmom.homestead.com/annex.html> [Geraadpleeg 18 Junie 2010].
- Zabalbeascoa, P.** 2004. Translating non-segmental features of textual communication: The case of metaphor within a binary branch analysis. In: Hansen, G., Malmkjær, K. & Gile, D. (Reds.). 2004. *Claims, challenges and strategies in translation studies*. Amsterdam: John Benjamins: 99-112.
- Zdanys, J.** 1982. Some thoughts on translating poetry. In: *Lithuanian quarterly journal of arts and sciences*. Volume 28. Yale: Lithuanian Foundation.
Beskikbaar by: http://www.lituanus.org/1982_4/82_4_07.htm [Geraadpleeg 9 September 2009].
- Zeece, P.D.** 1998. Dancing words: Poetry for young children. In: *Children's literature in education*. Volume 28(2). Dordrecht: Springer Netherlands: 101-106.
- Zipes, J.** 2002. *Sticks and stones: The troublesome success of children's literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Londen: Routledge.

(Fiksie-bronne)

- A.P.B.-Komitee vir Skoolboeke (Red.).** 1972. *Junior digbundel*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Barnes-Murphy, R.** 2009. *Mother Goose treasury of favourite rhymes*. Nottinghamshire: Award Publications.
- Barry, J.M.** 1993. *Peter Pan*. Bristol: Parragon.
- Bayley, N.** 1975. *Nicola Bayley book of nursery rhymes*. Londen: Jonathan Cape.
- . 1976. *Comptines de la Mère l'Oie*. Parys: Flammarion.
- Briggs, R.** 1966(2010). *The Puffin Mother Goose treasury*. Londen: Penguin Books.
- Broadley, M. (Red.).** 1965. *The children's bedside book*. Londen: Egmont Children's Books.
- . 1970. *Aandstories vir kleuters*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Carroll, L.** 1876. *The hunting of the Snark: An agony in eight fits*. Londen: MacMillan & Co.
- . 1987. *Die avonture van Alice*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1993. *Alice's adventures in wonderland and Through the looking glass*. Bristol: Parragon.
- . 2010. *Die avonture van Alice in Wonderland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ciardi, J.** 1989. *The hopeful trout and other lyrics*. Boston: Houghton Mifflin.
- Crane, W. & Tenniel, J.** 1877. *Mother Goose's nursery rhymes: A collection of alphabets, rhymes, tales and jingles*. Londen: George Routledge & Sons.
- Dahl, R.** 1943. *The Gremlins*.
Elektroniese weergawe beskikbaar by: <http://www.roalddahlfans.com/books/grem.php>.
[Geraadpleeg 13 Mei 2010].
- . 1961. *James and the giant peach*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1964. *Charlie and the chocolate factory*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1966a. *The magic finger*. New York: Harper & Row.
- . 1966b. *James et la grosse pêche*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1967. *Charlie et la chocolaterie*. Parys: Gallimard Jeunesse.

- . 1970. *Fantastic Mr. Fox*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1972. *Charlie and the great glass elevator*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1975. *Danny, champion of the world*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1978a. *The enormous crocodile*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1978b. *Charlie et le grand ascenseur de verre*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1978c. *L'énorme crocodile*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1979. *Le doigt magique*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1980a. *The twits*. Londen: Jonathan Cape.
- . 1980b. *Fantastique Maître Renard*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1980c. *Les deux gredins*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1981a. *George's marvellous medicine*. Londen: Jonathan Cape.
- . 1981b. *Danny, champion du monde*. Parys: Stock.
- . 1981c. *Die toorvingertjie*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1981d. *Kalie Emmer en die sjokoladefabriek*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1982a. *The BFG*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- . 1982b. *Revolting rhymes*. New York: Alfred A Knopf.
- . 1982c. *La potion magique de Georges Bouillon*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1982d. *Marius se merkwaardige medisyne*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1983a. *The witches*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- . 1983b. *Dirty beasts*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- . 1983c. *Die tamaai krokodil*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1983d. *Kalie Emmer en die groot glashyser*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1984a. *Boy: Tales of childhood*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- . 1984b. *Hendrik en die reuseperske*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1984c. *Le BGG*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1984d. *Sacrées sorcières*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1984e. *Sales bêtes*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1984f. *Slimjan die jakkalsman*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1985a. *The giraffe and the pelly and me*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- . 1985b. *La girafe, le pélican et moi*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1988a. *Matilda*. New York: Viking Kestrel.
- . 1988b. *Matilda*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1989. *Rhyme stew*. Londen: Jonathan Cape.
- . 1990a. *Esio Trot*. Viking Kestrel: New York.
- . 1990b. *Un amour de tortue*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1990c. *Sophiechen und der Riese*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- . 1991a. *The Minpins*. New York: Viking Kestrel.
- . 1991b. *The vicar of Nibbleswicke*. Londen: Rondon Century Group.
- . 1991c. *Les Minuscules*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1991d. *Roald Dahl's guide to railway safety*. Londen: The British Railways Board.

- . 1992. *Le rétrovicaire de Nibbleswicke*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1993. *Die GSR*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1994. *Roald Dahl's revolting recipes*. New York: Viking Kestrel.
- . 1995. *Les irrésistibles recettes de Roald Dahl*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 1997. *The Roald Dahl treasury*. Londen: Puffin Books.
- . 1998. *Le grand livre de Roald Dahl*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 2003. *Un conte peut en cacher un autre*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- . 2005a. *Charlie en die sjokoladefabryk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2005b. *Roald Dahl: Songs and verse*. Londen: Puffin Books.
- . 2006a. *Charlie en die groot glashyser*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2006b. *Matilda*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2007. *James en die reuseperske*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- De Kay, O.** 1971. *Rimes de la mère oie*. Boston: Little Brown.
- . 1983. *N'heures souris rames: The Coucy castle manuscript*. Londen: Grafton.
- De Vos, P.** 2004. *Moenie 'n mielie kielie nie en ander pittige uitinge*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Fisher Wright, B.** 1916. *The real Mother Goose*. Chicago: Rand McNally.
- Fitzpatrick, P.** 1936. *Jock of the Bushveld*. Londen: Longmans, Green & Co.
- Grahame, K.** 1993. *The wind in the willows*. Bristol: Parragon.
- Gravett, E.** 2007. *Orange pear apple bear*. Londen: MacMillan Children's Books.
- Greenway, K.** 1881. *Mother Goose or Old nursery rhymes*. Londen: Frederick Warne & Co.
- Greshoff, J.** 1948. *Legkaart*. Amsterdam: Querido's Uitgeverij.
- Grobbelaar, P.W.** 1969. *Trippe, trappe, trone*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1973. *Varkies in die bone*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1975. *Koeitjies in die klawer*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1977. *My rooi rymboek: Los rymies vir lekkerlees en luister*. Johannesburg: Perskor.
- . 1980. *'n Bietjie baie bogtery: Die groot Afrikaanse knutselboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1981. *Kabouterman: Stories en rymies*.
- . 1989. *Trompettertjie*. Johannesburg: Perskor.
- Gutch, E.** 1922. *L'entente cordiale des bébés*. New York: Frederick A. Stokes.
- Hall, G.** 1949. *New rhymes for old*. Manchester: True Aim.
- Halloway, T.** 1978. *Versies van Tienie Halloway*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hartmann, W.** 2010a. *Just Sisi*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2010b. *Net Sisi*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hoberman, M.A.** 1981. *Yellow butter, purple jelly, red jam, black bread*. New York: Viking Press.
- . 2006. *The llama who had no pyjama*. Orlando: Houghton Mifflin Harcourt.
- Jacobs, J.** 2009. *English fairy tales*. New York: Dover Publications.
- Jacobs, J.** 2010. *Oempa Kadoempa: Rymies vir pret en plesier*. Pretoria: LAPA.
- Kincaid, E., Embleton, G. & Embleton, G.** 1983. *Little one's nursery rhymes and stories*. Newmarket: Brimax.
- Kipling, R.** 1974. *Just so stories*. New York: Penguin Books.
- . 2008. *Something of myself*. Londen: Wordsworth.

- Kota (Tante).** 1917. *Kinderrympies vir Afrikaanse kinders*. Amsterdam: J.H. de Bussy.
- Krog, A.** 2007a. *Fynbosfeetjies*. Roggebaai: Umuzi.
- . 2007b. *Fynbos fairies*. Roggebaai: Umuzi.
- Lamb, A.** 2004. *At the vet*. Victoria, Melbourne: Thomas C. Lothian.
- Larche, D.** 1985. *Father Gander rhymes: The equal rhymes amendment*. Santa Barbara: Advocacy Press.
- Latham, H.** 1964a. *Mother Goose in French: Poésies de la vraie Mère Oie*. Londen: Constable Young Books.
- Le Sieg, T.** 1966. *Come over to my house*. New York: Random House.
- Lear, E.** 1845. *Book of nonsense*. Londen: Everyman's Library.
- . 2002. *The complete verse and other nonsense*. New York: Penguin Books.
- Leipoldt, C.L.** 1921. *Oom Gert vertel en ander gedigte*. Kaapstad: J. Dusseau & Co.
- Lindgren, A.** 1951. *Mademoiselle Brindacier*. Parys: Hachette.
- . 1965. *Pipi Langstrumpf*. Hamburg: Cecilie Dressler.
- . 1974. *Pippie Langkous*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1987. *Pippie Langstrumpf*. Hamburg: Oetinger.
- . 1995. *Fifi Brindacier*. Parys: Hachette.
- . 2002. *Pippie Langkous gaan aan boord*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2004. *Pipi Langstrumpf*. Hamburg: Oetinger.
- . 2007. *Pippi Longstocking*. Londen: Oxford University Press.
- . 2009. *Pippie Langkous*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lupatelli, A.** 1975. *101 Favourite nursery rhymes*. Londen: Hamlyn Publishing.
- . 1982. *101 Rympies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- MacCuish, I. (Red.).** 2002. *100 Best-loved nursery rhymes*. Essex: Miles Kelly Publishing.
- MacDonald, N.** 1918. *War time nursery rhymes*. Londen: George Routledge & Sons.
- Mallarmé, S.E.** 1964. *Recueil de 'nursery rhymes'*. Parys: Gallimard.
- Melville, H.** 1983. *Moby Dick, or The whale*. New York: Penguin Classics.
- Mendelson, E.** 2008. *Lewis Carroll: Poetry for young people*. New York: Sterling.
- Mills, L.** 2006. *African nursery rhymes*. Kaapstad: Struik.
- Milne, A.A.** 1926. *Winnie the pooh*. Londen: Methuen & Co.
- . 2008. *When we were very young*. Londen: Egmont Books.
- Nagtegaal, J.** 2002. *Daar's vis in die punch*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Nöstlinger, C.** 1992. *Wetti & Babs*. Basel: Beltz.
- Opperman, D.J.** 1957. *Kleuterverseboek*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- . 1959. *Junior verseboek*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1972. *Junior verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1981. *Nuwe kleuterverseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 2000. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Parisot, H.** 1976. *Comptines de la Mère l'Oie*. Parys: Flammarion.
- Rackham, A.** 1913. *Mother Goose: The old rhymes*. Londen: William Heineman.
- Rajankovsky, F.** 1942. *The tall book of Mother Goose*. New York: HarperCollins.
- Rauch, L.** 2002. "Deur die oë van 'n kind". *Vier Seisoene kind*. Monumentpark: Laurika Rauch Produksies.

- Richards, L.E.H.** 1967. *Sketches and scraps*. New York: University Microfilms.
- Roberts, J.** 2010. *English nursery rhymes translated into French*. Londen: Rivingtons.
- Rode, L.** 2009. *In die Nimmer-immer-bos*. Kaapstad: Tafelberg.
- Rousseau, J.** 1762. *Émile ou de l'éducation*. Den Haag: Jean Néaulme.
- Rowling, J.K.** 1998. *Harry Potter à l'école des sorciers*. Parys: Gallimard.
- Scarry, R.** 1992. *The best Mother Goose ever*. New York: Golden Books.
- . 2009. *Die beste rympies ooit*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schaefer, J.** 1954. *Shane*. Boston: Houghton Mifflin.
- Scheepers, R. & Kotzé-Myburgh, S. (Reds.).** 2009. *Nuwe kinderverseboek*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Scheffler, A.** 2006. *Mother Goose's nursery rhymes and how she came to tell them*. Londen: Macmillan.
- . 2007. *Moeder Gans se rympies en stories*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Seuss, Dr.** 1937. *And to think that I saw it on Mulberry Street*. New York: Vanguard Press.
- . 1938. *The 500 hats of Bartholomew Cubbins*. New York: Vanguard Press.
- . 1939. *The king's stilts*. New York: Random House.
- . 1940. *Horton hatches the egg*. New York: Random House.
- . 1947. *McElligot's Pool*. New York: Random House.
- . 1948. *Thidwick the big-hearted moose*. New York: Random House.
- . 1949. *Bartholomew and the Oobleck*. New York: Random House.
- . 1950. *If I ran the zoo*. New York: Random House.
- . 1953. *Scrambled eggs super!*. New York: Random House.
- . 1954. *Horton hears a Who!* New York: Random House.
- . 1955. *On beyond zebra!* New York: Random House.
- . 1956. *If I ran the circus*. New York: Random House.
- . 1957a. *The cat in the hat*. New York: Random House.
- . 1957b. *How the Grinch stole Christmas*. New York: Random House.
- . 1958a. *The cat in the hat comes back*. New York: Random House.
- . 1958b. *Yertle the turtle*. New York: Random House.
- . 1959. *Happy birthday to you*. New York: Random House.
- . 1960. *Green eggs and ham*. New York: Random House.
- . 1961. *The Sneetches and other stories*. New York: Random House.
- . 1962. *Dr. Seuss's sleep book*. New York: Random House.
- . 1963a. *Dr. Seuss's ABC*. New York: Random House.
- . 1963b. *Hop on pop*. New York: Random House.
- . 1965a. *I had trouble getting to Sola Sollew*. New York: Random House.
- . 1965b. *Fox in socks*. New York: Random House.
- . 1967a. *The cat in the hat in English and French*. New York: Random House.
- . 1967b. *The cat in the hat songbook*. New York: Random House.
- . 1968. *The foot book*. New York: Random House.
- . 1970a. *I can lick 30 tigers today!*. New York: Random House.
- . 1970b. *I can draw it myself*. New York: Random House.

- . 1970c. *Mr. Brown can moo! Can you?* New York: Random House.
- . 1971. *The Lorax*. New York: Random House.
- . 1972a. *Die kat kom weer*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1972b. *Marvin K. Mooney, will you please go now*. New York: Random House.
- . 1973a. *Die kat kom kuier*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1973b. *Die loraks*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1973c. *Did I ever tell you how lucky you are?* New York: Random House.
- . 1973d. *The shape of me and other stuff*. New York: Random House.
- . 1974. *There's a Wocket in my pocket!* New York: Random House.
- . 1975. *Oh the thinks you can think!* New York: Random House.
- . 1976. *The cat's quizzer*. New York: Random House.
- . 1978. *I can read with my eyes shut!* New York: Random House.
- . 1979. *Oh say can you say?* New York: Random House.
- . 1982. *Hunches in bunches*. New York: Random House.
- . 1984. *The butter battle book*. New York: Random House.
- . 1986a. *You're only old once!* New York: Random House.
- . 1986b. *Yaourtu la tortue*. Parys: École de Loisirs.
- . 1987. *I am not getting up today!* New York: Random House.
- . 1989. *Willie die Skillie*. Kaapstad: Anansi.
- . 1990a. *Herrie broei die eier uit*. Kaapstad: Anansi.
- . 1990b. *Oh the places you'll go*. New York: Random House.
- . 1991. *En dit nogal alles in Bosbessiestraat*. Kaapstad: Anansi.
- . 1993. *Die Loraks*. Johannesburg: Hodder & Stoughton.
- . 1995. *Daisy-Head Mayzie*. New York: Random House.
- . 2000. *Comment le Grinch a volé Noël*. Parys: Pocket Jeunesse.
- . 2003. *Dr. Seuss's ABC* (Britse uitgawe). Londen: HarperCollins.
- . 2004. *Le chat chapeauté*. Berkeley, California: Ulysses Press.
- . 2009a. *Les œufs verts au jambon*. Berkeley, California: Ulysses Press.
- . 2009b. *Horton entend un Zou*. Berkeley, California: Ulysses Press.
- . 2011. *The cat in the hat comes back* (Britse uitgawe). Londen: HarperCollins.
- . 2012a (Hersiene vertaling). *Die kat kom kuier*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2012b. (Hersiene vertaling) *Die kat kom weer*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Silverstein, S. 1974. *Where the sidewalk ends*. New York: Harper & Row.

- . 1988. *A light in the attic*. New York: Harper & Row.
- . 1996. *Falling up*. New York: HarperCollins.

Snyman, M. 2005. Kroniek van die Afrikaanse jeugboek. In: Wybenga, G. & Snyman, M. (reds.) 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers: 113-134.

Spyri, J. 1986. *Heidi*. New York: Random House.

- . 1993. *Heidi*. Bristol: Parragon.
- . 2006. *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*. Teddington: The Echo library.

- Stevenson, R.L.** 1994. *A child's garden of verses*. Londen: Penguin Books.
- Sutherland, Z.** 1973. *The best in children's books*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1990. *The Orchard book of nursery rhymes*. New York: Orchard Books.
- Taylor, C.** 1992. *The house that crack built*. San Francisco: Chronicle Books.
- Thomas, D.** 1952. *In country sleep*. New York: James Laughlin.
- Trémouroux-Kolp, O.** 1997. *Le chemin des comptines*. Brussel: Labor.
- Twain, M.** 1980. *The Adventures of Tom Sawyer*. Kalifornië: The University of California.
- Van Rooten, L.D.** 1967. *Les mots d'heures: Gousses, rames: The d'Antin manuscript*. Londen: Penguin Books.
- Watts, I.** 1829. *Divine songs, attempted in easy language for the use of children*. Londen: Thomas Richardson, Friar-Gate, Hurst, Chance & Co.
- . 1866. *Divine and moral songs for children*. Londen: Sampson Low, Son & Marston.
- White, B.** 2009a. *The gracious Mother Goose*. Greensboro: Carson-Dellosa.
- Willcox Smith, J.** 1892. *The little Mother Goose*. New York: Dodd, Mead & Co.

Sekondêre bronne

- Alcott, L.M.** 1880. *Jack and Jill: A village story*. Cambridge: University Press.
- . 1987. *Little women*. New York: Random House.
- Anderson, W.** 2009. *Fantastic Mr. Fox*. 20th Century Fox.
- Ashford, D.** 1919. *The young visitors*. Londen: Chatto & Windus.
- Atwood, M.** 1978. *Up in the tree*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Balda, K. & Renaud, C.** 2012. *The Lorax*. Universal Pictures.
- Bannerman, H.** 1899. *The story of the little black Sambo*. San Francisco: Chronicle Books.
- Bauer, E.** 1936. *Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jüd auf seinem Eid*. Nurnberg: Stürmer.
- Bedeker, L.M.** 2004. *Interferensie in die Afrikaanse Harry Potter*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Belloc, H.** 2004. *Cautionary verses*. Londen: Red Fox.
- Blyton, E.** 1966. *Le Club des cinq et le trésor de l'île. Le Clan des sept à la rescousse. Le Mystère de la roche percée*. Parys: Hachette.
- Boutet de Monvel, L.M.** 2008. *Chansons de France: Berceuses et comptines*. Parys: Broché.
- Brink, T.P.** 2009. *Vertaalteoretiese benaderings by Kinderbybelvertaling*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Brown, M.W.** 1947. *Goodnight moon*. New York: Harper & Row.
- . 1981. *Bonsoir lune*. Parys: L'École des Loisirs.
- Bruwer, D.** 2005. *Die Afrikaanse vertaling van eiename in Harry Potter: Konsekwensies vir kultuuroordrag*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Burton, T.** 2005. *Charlie and the chocolate factory: The movie*. Warner Brothers.
- . 2010. *Alice in 3D*. Warner Brothers.
- Caldecott, R.** 1878. *The house that Jack built*. Londen: George Routledge & Sons.
- Carroll, L.** 2010. *Alice au pays des merveilles*. Parys: Gautier-Languereau.
- Cervantes, M.** 2009. *Don Quixote*. Londen: Walker Books.
- Chacé, C. & Loric, J.** 1997. *Les comptines des petits cousins français / anglais*. Parys: Didier Jeunesse.
- Christie, A.** 2004. *Then there were none*. New York: St. Martin's Griffin.

- Claybourne, A.** 2002. *The adventures of Ulysses*. Londen: Usborne Publishing.
- Cole, B.** 1986. *Princess Smartypants*. Londen: Hamish Hamilton.
- . 1999. *Hair in funny places*. Londen: Red Fox.
- . 2001. *The silly, slimy, smelly, hairy book*. Londen: Jonathan Cape.
- . 2002. *Le livre fou, gluant, puant et poilu*. Parys: Seuil Jeunesse.
- Coleman, R.** 2005. *Ruby Parker hits the small time*. Londen: HarperCollins.
- . 2006. *Ruby Parker hits the red carpet*. Londen: HarperCollins.
- . 2007. *Mia Malan: Sepiester*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- . 2008. *Mia Malan: Filmster*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- Collodi, C.** 1937. *Die avonture van Pinokkio*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Cosgrove, B.** 1987. *The BFG*. Prism Leisure Corporation.
- Craft, R.** 1989. *Die dag van die reënboog*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- D'Api, P.** 1975. *60 Poésies et 60 comptines*. Parys: Bayard Jeunesse.
- Damjan, M. (Grobelaar, P.W.).** 1969. *Hiert! Daar kom die speelman aan*. Kaapstad: Perskor.
- Darrow, W.** 1970. *I'm glad I'm a boy! I'm glad I'm a girl!* Londen: Windmill Books.
- De Brunhoff, J.** 1939. *L'histoire de Babar*. Parys: Hachette.
- De Haan, L. & Nijland, S.** 2002. *King & King*. Berkeley, Kalifornië: Tricycle Press.
- De Saint-Exupéry, A.** 1999. *Le petit prince*. Parys: Gallimard.
- De Vos, P.** 1984. *O togga! 'n Gogga: Lawwe versies vir stout kinders*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1986a. *Wolfgang Amadeus muis*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1986b. *Brommer in die sop*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1988. *Daar's bitterals in die heuningwals*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1989a. *Die Worcester Aspoester en ander lustige limerieke*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1989b. *Belladonna, prima donna*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1990. *Vincent van Gogga*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1995. *Moenie 'n mielie kielie nie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1998a. *Karnaval van die diere*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1998b. *Carnival of the animals*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1999. *Kat se blad*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2004. *Mallemeuleman*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2007. *Tot siens, Tommasino*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Dennis, F.** 2006. *When Jack sued Jill: Nursery rhymes for modern times*. Londen: Ebury Press.
- DeVito, D.** 1996. *Matilda*. Sony Pictures.
- Dickens, C.** 2006. *Die vreeslike avonture van Oliver Twist*. Kaapstad: Zebra Press.
- Donaldson, J.** 1999. *Die Goorgomgaai*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2004. *The Gruffalo's child*. Londen: Macmillan Children's Books.
- . 2006a. *Goorgomgaaitjie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2006b. *Petit Gruffalo*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- Du Plessis, E.P.** 1970. *Haas en krimpvarkie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1977. *Allerlei diere met nukke en giere: Rympies*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Du Plessis, I.D.** 1939. *Die Maleise samelewing aan die Kaap*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Du Toit, S.J.** 1924. *Suid-Afrikaanse volkspoësie. Bijdrae tot die Suid-Afrikaanse volkskunde*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Eastman, P.D.** 1961. *Go, Dog. Go!*. New York: Random House.
- Engelbreit, M.** 2005. *Mary Engelbreit's Mother Goose: One hundred best loved verses*. New York: HarperCollins.
- Fforde, J.** 2003. *The well of lost plots*. Londen: Hodder & Stoughton.
- . 2005. *The big over easy*. Londen: Hodder & Stoughton.
- Fletcher, C.C.H.** 1980. *My Jesus pocketbook of nursery rhymes*. Decatur: Stirrup Associations.
- Fournier le Ray, A.L.** 1994. *Bon anniversaire Ourson*. Parys: Bayard Jeunesse.
- . 1997. *Une maman, quelle aventure*. Parys: Bayard Jeunesse.
- . 2006. *Les animaux de l'extrême*. Parys: Bayard Jeunesse.
- . 2000. *Murmures à un bébé qui vient de naître*. Parys: Bayard Jeunesse.
- Fox, M.** 1997. *Whoever you are*. San Anselmo, Kalifornië: Sandpiper.
- Franquin, A.** 1950. *Les aventures de Spirou et Fantasio*. Parys: Dupuis.
- Funke, C.** 2000. *Herr der Diebe*. Hamburg: Cecilie Dressler.
- . 2003a. *The thief lord*. Somerset: The Chicken House.
- . 2003b. *Tintenherz*. Hamburg: Cecilie Dressler.
- . 2005. *Tintenblut*. Hamburg: Cecilie Dressler.
- . 2007. *Tintentod*. Hamburg: Cecilie Dressler.
- . 2009. *Inkhart*. Erasmusrand: Malan Media.
- . 2010. *Reckless*. Somerset: The Chicken House.
- Golding, W.** 1954. *Lord of the flies*. Londen: Faber & Faber.
- Grahame, K.** 1974. *Die wind in die wilgers*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1980. *The wind in the willows*. New York: Ariel Books.
- . 1993. *Le vent dans les saules*. Parys: Gallimard Jeunesse.
- Grainger, L.** 2007. *Stories gogo told me*. Kaapstad: Penguin Books.
- Gravett, E.** 2006a. *Meerkat mail*. Londen: MacMillan Children's Books.
- . 2006b. *Chers maman et papa, cartes postales du suricate*. Parys: Kaléidoscope.
- . 2007a. *Little mouse's big book of fears*. Londen: MacMillan Children's Books.
- . 2007b. *Petite souris, le grand livre des peurs*. Parys: Kaléidoscope.
- . 2009. *Orange, pomme, poire*. Parys: Kaléidoscope.
- Grobler, P.** 2002a. *Net één slukkie, padda*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . *Please frog, just one sip*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Grosskopf, E.B.** 1928. *Patrys-hulle*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- Gutch, E.** 1901. *County folklore: Examples of printed folklore concerning the north riding of Yorkshire*. Londen: D. Nutt Subjects.
- . 1908. *Examples of printed folklore concerning Lincolnshire*. Londen: D. Nutt Subjects.
- . 1912. *County folklore: Examples of printed folklore concerning the east riding of Yorkshire*. Londen: D. Nutt Subjects.
- Haddon, M.** 2003. *The curious incident of the dog in the night-time*. Londen: Jonathan Cape Ltd.
- Hale, S.J.** 1830. *Poems for our children*. Boston: Marsh, Capen & Lyon.
- Hamanaka, S.** 1994. *All the colors of the earth*. Londen: HarperCollins.

- Heaton, B. & West, M.** 1966. *Tales from Shakespeare*. Londen: Longman.
- Heese, M.** 1993. *Ons geheim*. Kaapstad: Anansi.
- . 2008. *Die Pikkewouters van Amper-Stamperland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Henry, J.M.** 1999. *Tour de terre en poésie*. Parys: Rue du monde.
- . 2009. *Ça fait rire les poètes: Anthologie de pépites poétiques et autres éclats de rire*. Saint-Amand-Montrond: Rue du monde.
- Heyns, M.** 2002. *The children's day*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2006. *Verkeerdespruit*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hinton, S.E.** 1967. *The outsiders*. Londen: HarperCollins.
- Hoffman, H.** 1935. *Slovenly Peter*. New York: Harper Bros.
- . 1963. *Pierrot l'Ébouriffé*. Frankfurt: Ullmann.
- . 2002. *Der Struwwelpeter*. München: arsEdition.
- Holzwarth, W.** 1989. *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- . 1994. *The story of the little mole who knew it was none of his business*. Londen: Pavilion Children's Books.
- . 2002. *Die storie van die molletjie wat wou weet wie op sy kop gedinges het*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2004. *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête*. Toulouse: Milan.
- Homer.** 1946. *The Odessey*. Londen: Folio Society.
- Hugo, D.** 1991. *Dooiemansdeur*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1995. *Monnikewerk*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1998. *Skeurkalender*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 2002. *Die twaalfde letter*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- . 2009. *Die panorama in my truspieël*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Hull, K. & Whitlock, P.** 1937. *The far distant oxus*. Londen: Jonathan Cape.
- Ingwersen, G.** 1938. *Bijbel in vertelling en beeld*. Amsterdam: DBU-uitgewers.
- . 2008. *Die Bybel oorvertel vir oud en jonk*. Pretoria: Boekenhout.
- Jacobs, J.** 2008a. *'n Brulpadda in my tas*. Pretoria: Lapa.
- . 2008b. *Wurms met tomatiesous*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- . 2010. *Madelief moenie!* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Janeway, J.** 1811. *A token for children: Being an exact account of the conversion, holy and exemplary lives, and joyful deaths of several young children*. New York: Whiting & Watson.
- Jennings, L.** 1993. *Stories from around the world*. Londen: Kingfisher.
- Jorgensen, G.** 1989. *Grilkrokodil*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Kästner, E.** 1938. *Emil und die Detektive*. Wene: Carl Übereuter.
- . 1955. *The animal's conference*. Londen: Collins.
- . 2006. *Die Konferenz der Tiere*. Hamburg: Cecilie Dressler.
- . 2011. *La conférence des animaux*. Parys: Hachette.
- Ker, J.B.** 1837. *An Essay on the Archaeology of our popular phrases and nursery rhymes*. Londen: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Co.
- . 1840. *A supplement to the two volumes of the second edition of the 'Essay on the Archaeology of our popular phrases and nursery rhymes'*. Londen: James Ridgway.
- Kincaid, E., Embleton, G. & Embleton, G.** 1983. *Little one's nursery rhymes and stories*. Newmarket: Brimax.

- Kingsley, C.** 1993. *The water-babies*. Bristol: Parragon.
- Kipling, R.** 1902. *Just so stories*. New York: Penguin Books.
- . 1969. *Les histoires comme ça pour les petits*. Parys: Delagrave.
- . 1973. *Le livre de la jungle*. Parys: Gallimard.
- . 2003. *The jungle book*. New York: Mediasat.
- Korman, G.** 1978. *This can't be happening at Macdonald Hall*. Ontario: Scholastic Press.
- Krog, A.** 1970. *Dogter van Jefta*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1985 (2012). *Mankepank en ander monsters*. Emmarentia: Minotaurus.
- . 1992. *Voëls van anderste vere*. Kaapstad: Buchu Books.
- Krogh, T.** 1942a. *Avonture op Keurboslaan*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- Kulot-Frisch, D.** 1996. *Nasebohren ist schön*. Stuttgart: Thienneman.
- . 1997a. *Neusboor is lekker*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1997b. *Les doigts dans le nez*. Toulouse: Milan.
- Labuschagne, D.** 1974. *Die Afrikaanse kinderpoësie, met spesiale verwysing na die werk van A.G. Visser*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Lagerlöf, S.** 2000. *The wonderful adventures of Nils and the further adventures of Nils Holgersson*. Iowa: Penfield Press.
- . 2011. *Nils Holgersson se wonderbaarlike reis*. Kaapstad: Pretoria: Protea Boekhuis.
- Langenhoven, C.J.** 1923. *Loeloeraai*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- . 2009. *Herrie op die ou tremspoor*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Lear, E.** 1845. *Book of nonsense*. Londen: Everyman's Library.
- . 2002. *The complete verse and other nonsense*. New York: Penguin Books.
- Lechermeier, P.** 2004. *Princesses oubliées ou inconnues*. Parys: Gautier-Languereau.
- . 2010. *The secret lives of princesses*. New York: Sterling.
- Lee, S. & Lewis-Lee, T.** 2002. *Please, baby, please*. New York: Simon & Schuster Children's Publishing.
- Leprince de Beaumont, J.M.** 1847. *Le magasin des enfants*. Parys: Librairie Pittoresque de la Jeunesse.
- . 1800. *The young Misses' magazine*. Philadelphia: William Young.
- Liebenberg, P.C.** 1984. *Die Afrikaanse kinderpoësie sedert sewentig*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Potchefstroom: Noordwes Universiteit.
- Lindgren, B.** 1983. *Die wilde baba word matroos*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Malan, W.** 1940. *Vreugdeversies: Rympies en gediggies vir kinders*. Kaapstad: HAUM.
- Malherbe, M.** 1944. *Laaste dae op Innes*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- May, K.** 1952. *Der schatz im silbersee: erzählung aus dem wilden westen*. Bamberg: KarlMay Verlag.
- . 1962. *Winnetou Opperhoof van die Apache-Indiane*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- Meyer, S.** 2005a. *Twilight*. Little, Brown & Company.
- . 2005b. *Twilight: Fascination*. Parys: Broché.
- . 2006. *New Moon*. Boston: Little, Brown & Company.
- . 2007a. *Eclipse*. Boston: Little, Brown & Company.
- . 2007b. *Twilight: Tentation*. Parys: Broché.
- . 2007c. *Twilight: Hésitation*. Parys: Broché.
- Millers, G.** 1989. *Danny, the champion of the world*. Warner Brothers
- Milne, A.A.** 1992. *Winnie l'ourson*. Parys: Gallimard Jeunesse.

- . 2007. *Winnie-die-Pooh*. Kaapstad: Tafelberg.
- Morpurgo, M.** 1999a. *Wombat goes walkabout*. Londen: Collins.
- . 1999b. *La sagesse de wombat*. Parys: Gautier-Languereau.
- Muller, R.** 2007. *Wonderkind*. Wellington: Lux Verbi.
- Newman, L.** 1989. *Heather has two mommies*. Boston: Alyson.
- Nordqvist, S.** 1985. *Pancake pie*. New York: Morrow.
- Nortjé, P.H.** 1960. *Die groen ghoen*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J.** 1958a. *Klankies vir kleuters*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- . 1958b. *Klankies vir kleintjies*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- . 1945. *Heilige beeste*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- . 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- . 1949. *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1950. *Engel uit die klip*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1956. *Blom en baaierd*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1964. *Kuns-mis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Orwell, G.** 1983. *La ferme des animaux*. Parys: Gallimard.
- Oxenbury, H.** 1987. *Tickle, tickle*. Londen: Walker Books.
- Parisot, H.** 1977. *Les aventures d'Alice au pays des Merveilles*. Parys: Aubier-Flammarion Bilingue.
- . 1978. *Comptines et chansons, nursery rhymes*. Parys: Aubier.
- Pheiffer, R.H.** 1979. *Woordpaljas*. Pretoria: Academica.
- Potter, B.** 1936a. *Die verhaal van die Flopsie-familie*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- . 1936b. *Die verhaal van Bennie Blinkhaar*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- . 1936c. *Die verhaal van Mevrouw Piekfyn*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- . 1970a. *Die verhaal van Gertjie Kat*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1970b. *Die verhaal van Diederik Dorpsmuis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1971a. *Die verhaal van Tys Toontjies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1971b. *Die verhaal van Meraai Plassie-Eend*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1979a. *Die verhaal van die slegte stout haas*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1979b. *Die verhaal van Meneer de Vos*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1979c. *Die verhaal van Otjie Liefie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Prater, J.** 1999. *The bear went over the mountain*. Londen: Bodley Head.
- Preller, M.** 2000. *Die Balkieboek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Prévert, J.** 1997. *Contes cruels pour enfants pas sages*. Parys: Gallimard.
- Quarmby, K.** 2008. *Freya Fiemies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ramsbottom, M.** 1990. *Daar's geen rus op die goudgeel bus*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Regnier, M.** 1987. *La queue du Marsupilami*. Monaco: Marsu.
- Reiss, N.** 2000. *The world turns round and round*. New York: Greenwillow Books.
- Renard, J.C.** 1981. *Comptines et formulettes*. Parys: Saint-Germain-des-Près.

- Rode, L. (Red.).** 1985. *Goue lint, my storie begint*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 2009. *In the Never-ever wood*. Kaapstad: Tafelberg.
- Roeg, N.** 1990. *The witches*. Warner Brothers.
- Rosen, M.** 1989. *We're going on a bear hunt*. Londen: Walker Books.
- . 1997. *La chasse à l'ours*. Parys: L'École des Loisirs.
- Rousseau, L.** 1967. *Die diere-ABC*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1971a. *Ou tante Koba: Sewe-en-twintig rympies oor 'n bekende volkskarakter*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1971b. *Die mens begeer maar altyd meer*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1972a. *Die Kaapse vlek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1972b. *Die bruilof van die voëls*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1972c. *Fritz Deelman en die diepsee-duikbol*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1974. *Rympies vir kleuters*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1976. *Rympies vir kinders*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2011. *Die kaskenades van jakkals en wolf*. Pretoria: LAPA.
- Rowling, J.K.** 1997. *Harry Potter and the philosopher's stone*. Londen: Bloomsbury.
- . 1998a. *Harry Potter and the chamber of secrets*. Londen: Bloomsbury.
- . 1998b. *Harry Potter à l'école des sorciers*. Parys: Gallimard.
- . 1999. *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. Londen: Bloomsbury.
- . 2000a. *Harry Potter and the goblet of fire*. Londen: Bloomsbury.
- . 2000b. *Harry Potter en die towenaar se steen*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2000c. *Harry Potter en die gevangene van Azkaban*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2001. *Harry Potter en die beker vol vuur*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2003a. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Londen: Bloomsbury.
- . 2003b. *Harry Potter en die Orde van die Feniks*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2005a. *Harry Potter and the half-blood prince*. Londen: Bloomsbury.
- . 2005b. *Harry Potter en die halfbloed prins*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2007a. *Harry Potter and the Deathly Hollows*. Londen: Bloomsbury.
- . 2007b. *Harry Potter en die skatte van die dood*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Roy, P.** 1926. *Cent comptines*. Parys: Jonquières.
- Saint-Exupéry, A.** 1994. *Die klein prinsie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Salinger, J.D.** 1951. *Catcher in the rye*. Boston: Little Brown.
- Sas, I.** 2010. *The treacle triplets: A functional approach to the translation of children's literature*. Ongepubliseerde MPhil.-thesis Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Scheepers, R.** 2008. *Arboreta, die heks met die groen hare*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schlichting, L., Sluizer, B. & Verburg, M.** 2005. *My eerste HAT – Die eerste ware woordeboek vir kinders*. Pinelands: Pearson Education South Africa.
- Schmidt, A.M.G.** 2002. *Die spreek met foete: Afrikaanse verwerkings van Annie M.G. Schmidt-verse*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schmitt, E.E.** 1997. *Milarepa*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- . 1999. *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- . 2002. *Oscar et la dame rose*. Stuttgart: Philipp Reclam.

- . 2003. *L'enfant de Noé*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- . 2009. *Le sumo qui ne pouvait pas grossir*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Scieszka, J.** 1989. *The true story of the three little pigs*. New York: Puffin Books.
- Selick, H.** 1996. *James and the giant peach*. 20th Century Fox.
- Sendak, M.** 1970. *In the night kitchen*. New York: Harper & Row.
- Shelley, M.W.** 2006. *Frankenstein*. Londen: Bloomsbury.
- Simon, F.** 2004. *Alors, je chante: Chansons, comptines et formulettes*. Parys: Passage Piétons.
- Smit, L.** 2006. *Haas Das se nuuskas*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Smith, T.** 1994. *Trompie*. Johannesburg: Perskor.
- Spyri, J.** 1933. *Heidi, la merveilleuse histoire d'une fille de la montagne*. Parys: Flammarion.
- . 1934. *Heidi*. Parys: Flammarion.
- . 1936. *Heidi jeune fille*. Parys: Flammarion.
- . 1939. *Heidi et ses enfants*. Parys: Flammarion.
- . 1946. *Heidi grand-mère*. Parys: Flammarion.
- . 1984. *Heidi*. Pretoria: Macdonald.
- . 1986. *Heidi*. New York: Random House
- Stevenson, R.L.** 1885. *L'île au trésor*. Parys: Hetzel.
- . 1993. *Treasure Island*. Bristol: Parragon.
- . 1995. *Jardin de poèmes pour enfants*. Parys: Hachette.
- . 2005. *Skateiland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Straight, D.** 1964. *How the world began*. New York: Pantheon Books.
- Stuart, M.** 1971. *Willy Wonka and the chocolate factory*. Warner Brothers.
- Swift, J.** 1994. *Gulliver's travels*. Londen: Penguin Classics.
- Thomas, P.** 1991. *Daar's 'n yslike bries as 'n olifant nies!* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Valentin, E.** 2009. *Bou et les 3 jours*. Le Puy-en-Velay: L'Atelier du Poisson Soluble.
- Van Bruggen, J.R.L. (Kleinjan).** 1934. *Kleuterversies*. Pretoria: Van Schaik.
- . 1939. *Poësie vir ons kleuters*. Pretoria: Van Schaik.
- Van De Ruit, J.** 2005. *Spud*. Johannesburg: Penguin Books.
- . 2007. *Spud – The madness continues*. Johannesburg: Penguin Books.
- . 2009. *Spud – Learning to fly*. Johannesburg: Penguin Books.
- Van der Merwe, E.** 1948. *Hestertjie Haarnaald en ander verse*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- . 1962. *Kaljander van die Karoo*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- . 1982. *Kinderverse in gerwe: Die keur van haar verse*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Staden, D.** 2011. *Intercultural issues in the translation of parody; or, getting Alice to speak French and Afrikaans in Wonderland*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Vels, V.** 2002. *Die Liewe Heksie-omnibus*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Versfeld, W.** 1907. *Springbok rympies en stories voor die kinders*. Kaapstad: Townshend, Taylor & Snashall.
- Wall, D.** 1933. *Blinky Bill*. Sydney: Angus&Robertson.
- . 1994. *Blinky le koala*. Parys: Anatolia.
- Wheeler, D.** 1996. *Classics desecrated*. New York: NBM Publishing.

White, B. 2009. *Moeder Gans stories en rympies vir klein duimpies*. Vereeniging: Christian Art Kids.

White, E.B. 1974. *Stuart Little*. New York: HarperCollins.

—. 2002. *Charlotte's Web*. New York: HarperCollins.

William-Ellis, A. 1957. *The Arabian Nights*. Londen: Blackie & Sons.

Zandberg, A. 2009. *Die rol van die vertaler as bemiddelaar: die Afrikaanse Harry Potter as gevallestudie*. Ongepubliseerde MPhil.-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Woordeboeke

Corréard, M.H. & Grundy, V. 1998. *The concise Oxford-Hachette dictionary*. New York: Oxford University Press.

Gasc, F.E.A. (Red.). 1910. *A concise dictionary of the French and English languages*. Londen: George Bell and Sons.

Gouws, R. H. & Odendal, F.F. (Red.). 2005. *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Midrand: Perskor.

Labuschagne, F.J. & Eksteen, L.C. 1992. *Verklarende Afrikaanse woordeboek*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Larousse de poche. 2005. Parys: Larousse.

Pharos tweetalige woordeboek (Afrikaans-Engels/Engels-Afrikaans). 2005. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.

BYLAE 1.1

“Old Mother Goose”



My first picture book (1875)
Illustrasie deur Joseph Martin
Kronheim



The little Mother Goose (1914)
Illustrasie deur Jessie Willcox Smith



The real Mother Goose (1916)
Illustrasie deur Blanche Fisher Wright



Best Mother Goose Ever (1964)
Illustrasie deur Richard Scarry

Old Mother Goose,
When she wanted to wander,
Would ride through the air
On a very fine gander.

Mother Goose had a house,
'T was built in a wood,
Where an owl at the door
For sentinel stood.

This is her son Jack,
A plain-looking lad,
He is not very good,
Nor yet very bad.

She sent him to market,
A live goose he bought,
Here, mother, says he,
It will not go for nought.

Jack's goose and her gander
Grew very fond;
They'd both eat together,
Or swim in one pond.

Jack found one morning,
As I have been told,
His goose had laid him
An egg of pure gold.

Jack rode to his mother,
The news for to tell,
She call'd him a good boy,
And said it was well.

Jack sold his gold egg
To a rogue of a Jew,
Who cheated him out of
The half of his due.

Then Jack went a courting
A lady so gay,
As fair as the lily,
And sweet as the May.

The old Mother Goose
That instant came in,
And turned her son Jack
Into famed Harlequin.

She then touched her wand,
Touch'd the lady so fine,
And turn'd her at once
Into sweet Columbine.

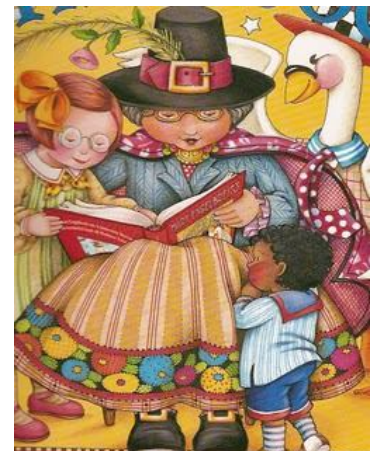
Jack's mother came in,
And caught the goose soon,
And mounting its back
Flew up to the moon
(Crane & Tennyel, 1877: 9-13)



Mother Goose – The old nursery rhymes (1913)
Illustrasie deur Arthur Rackham



The tall book of Mother Goose (1942)
Illustrasie deur Feodor Rajankovsky



Mary Engelbreit's Mother Goose (2005)
Illustrasie deur Mary Engelbreit

BYLAE 1.2

Puriteinse kinderverse, bogverse en snuiterverse

'Tis the voice of the sluggard - Isaac Watts -

'Tis the voice of the sluggard; I heard him complain,
"You have wak'd me too soon, I must slumber again."
As the door on its hinges, so he on his bed,
Turns his sides and his shoulders and his heavy head.

"A little more sleep, and a little more slumber;"
Thus he wastes half his days, and his hours without number,
And when he gets up, he sits folding his hands,
Or walks about sauntering, or trifling he stands.

I pass'd by his garden, and saw the wild brier,
The thorn and the thistle grow broader and higher;
The clothes that hang on him are turning to rags;
And his money still wastes till he starves or he begs.

I made him a visit, still hoping to find
That he took better care for improving his mind:
He told me his dreams, talked of eating and drinking;
But scarce reads his Bible, and never loves thinking.

Said I then to my heart, "Here's a lesson for me,"
This man's but a picture of what I might be:
But thanks to my friends for their care in my breeding,
Who taught me betimes to love working and reading.
(in *Divine and moral songs for the use of children*, 1866)

There was an old Derry down Derry - Edward Lear -

There was an old Derry down Derry,
Who loved to see little folks merry;
So he made them a book, and with laughter they shook
At the fun of that Derry down Derry
(in *The complete nonsense book*, 1912)

Illustrasies deur Edward Lear, in
The complete nonsense book (1912)



'Tis the voice of the Lobster - Lewis Carroll -

'Tis the voice of the Lobster; I heard him declare,
"You have baked me too brown, I must sugar my hair."
As a duck with its eyelids, so he with his nose
Trims his belt and his buttons, and turns out his toes.

When the sands are all dry, he is gay as a lark,
And will talk in contemptuous tones of the Shark,
But, when the tide rises and sharks are around,
His voice has a timid and tremulous sound.
(in *Alice's adventures in wonderland*, 1993)

How doth the little crocodile - Lewis Carroll -

How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws!
(in *Alice's adventures in wonderland*, 1993)

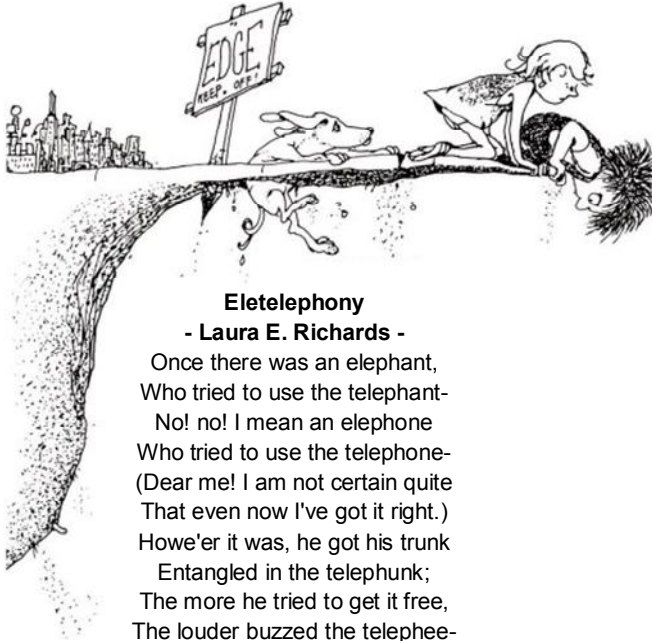
Against idleness and mischief - Isaac Watts -

How doth the little busy bee
Improve each shining hour,
And gather honey all the day
From every opening flour!

How skillfully she builds her cell!
How neat she spreads her wax!
And labors hard to store it well
With the sweet food she makes.

In works of labor or of skill,
I would be busy too;
For Satan finds some mischief still
For idle hands to do.

In books, or work, or healthful play,
Let my first years be passed,
That I may give for every day
Some good account at last.
(in *Divine and moral songs for the use of children*, 1866)



Elelephony

- Laura E. Richards -

Once there was an elephant,
Who tried to use the telephant-
No! no! I mean an elephone
Who tried to use the telephone-
(Dear me! I am not certain quite
That even now I've got it right.)
Howe'er it was, he got his trunk
Entangled in the telephunk;
The more he tried to get it free,
The louder buzzed the telephee-
(I fear I'd better drop the song
Of elephop and telephong!)

(in *Sketches and scraps*, 1967)

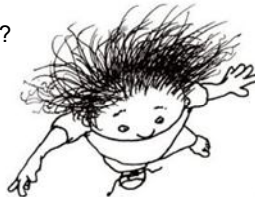
Whatif

- Shel Silverstein -

Last night, while I lay thinking here,
some Whatifs crawled inside my ear
and pranced and partied all night long
and sang their same old Whatif song:

Whatif I'm dumb in school?
Whatif they've closed the swimming pool?
Whatif I get beat up?
Whatif there's poison in my cup?
Whatif I start to cry?
Whatif I get sick and die?
Whatif I flunk that test?
Whatif green hair grows on my chest?
Whatif nobody likes me?
Whatif a bolt of lightning strikes me?
Whatif I don't grow taller?
Whatif my head starts getting smaller?
Whatif the fish won't bite?
Whatif the wind tears up my kite?
Whatif they start a war?
Whatif my parents get divorced?
Whatif the bus is late?
Whatif my teeth don't grow in straight?
Whatif I tear my pants?
Whatif I never learn to dance?

Everything seems well, and then
the nighttime Whatifs strike again!
(in *A light in the attic*, 1981)



Vespers

- A.A. Milne -

Little Boy kneels at the foot of the bed,
Droops on the little hands little gold head.
Hush! Hush! Whisper who dares!
Christopher Robin is saying his prayers.

God bless Mummy. I know that's right.
Wasn't it fun in the bath to-night?
The cold's so cold, and the hot's so hot.
Oh! God bless Daddy - I quite forgot.

If I open my fingers a little bit more,
I can see Nanny's dressing-gown on the door.
It's a beautiful blue, but it hasn't a hood.
Oh! God bless Nanny and make her good.

Mine has a hood, and I lie in bed,
And pull the hood right over my head,
And I shut my eyes, and I curl up small,
And nobody knows that I'm there at all.

Oh! Thank you, God, for a lovely day.
And what was the other I had to say?
I said "Bless Daddy," so what can it be?
Oh! Now I remember it. God bless Me.

Little Boy kneels at the foot of the bed,
Droops on the little hands little gold head.
Hush! Hush! Whisper who dares!
Christopher Robin is saying his prayers.
(in *When we were young*, 2008)

Goodbye please

- John Ciardi -

I once knew a word I forget
That means "I am sorry we met
And I wish you the same."
It sounds like your name
But I haven't remembered that yet.
(in *The hopeful trout and other lyrics*, 1989)

The folk who live in Backward Town

- Mary Ann Hobermann -

The folk who live in Backward Town
Are inside out and upside down.
They wear their hats inside their heads
And go to sleep beneath their beds.
They only eat the apple peeling
And take their walks across the ceiling.
(in *Yellow butter, purple jelly, red jam, black bread*, 1981)

Illustrasies deur Shel Silverstein,
uit *Where the sidewalk ends* (1974) en *Falling up* (1996)

BYLAE 1.3

Theodor Seuss Geisel (Dr. Seuss)

1904



Geboorte van Theodor Seuss Geisel, seun van Theodor Robert en Henrietta Seuss Geisel (beide van Duitse herkoms) in Springfield, Massachusetts. Geisel, die jongste van twee kinders (sy jongste sussie is op 18 maande dood aan longontsteking), vergesel gereeld sy pa na die Forest Park dieretuin, waar Theodor Sr. as vrywilliger werk, sodat hy die diere kan skets.

1920

Die drankverbod van die 16de Januarie veroorsaak die ondergang van Kalmbach & Geisel, die familie-brouery. Theodor Sr. begin voltyds werk as opsigter by die Forest Park dieretuin.

1921-1925

Geisel studeer aan Dartmouth Kollege en werk as redakteur, spotprentkunstenaar en joernalis vir die kampustydskrif *Jack-O-Latern*, tot hy in 1925 afgedank word omdat hy 'n partytjie gereël het tydens die drankverbod. Hy gaan egter voort om spotprente aan dié tydskrif te verskaf onder verskillende skuilname, o.a. L. Pasteur, L. Burbank, D.G. Rossetti, Thos. Mott Osbourne, T. Seuss en Seuss.

1926-1927

Geisel studeer om 'n Engelse dosent te word aan die Lincoln Kollege in Oxford, waar hy sy toekomstige vrou Helen Palmer ontmoet. Na 'n jaar laat hy sy studies by Oxford vaar, toer deur Europa (o.a. Wene en Parys) en keer terug na sy tuisdorp in die VSA.

1927

Geisel verkoop sy eerste spotprent aan die *Saturday Evening Post* en verhuis na New York waar hy as spotprentkunstenaar by die tydskrif *Judge* begin werk. Hy gebruik vir die eerste keer die skuilnaam Dr. Theophrastus Seuss om sy spotprente te onderteken (*Judge*, 19 November 1927) en verkort dit later na Dr. Seuss (*Judge*, 12 Mei 1928). Geisel verskaf ook spotprente aan tydskrifte soos *Life*, *Vanity Fair*, *College Humor* en *Liberty*. Theodor Seuss Geisel tree die 29^{ste} November in die huwelik met Helen Palmer.

1928

Die begin van Geisel se 17 jaar-lange reklameveldtog vir *Flit*-insektedoders. Geisel word alombekend vir sy slagspreuk 'Quick Henry, the Flit'.

1931

Geisel behartig die illustrasies vir Alexander Abingdon se *Boners: Seriously misguided facts-according to schoolkids* en *More Boners* (Viking Press).

1935

"Heiji", Geisel se weeklikse strokiesprent verskyn vir die eerste keer in *Hearst* en hy begin 'n reklameveldtog vir *Chilton Wingflow* penne.

1936

Geisel begin 'n reklameveldtog vir *Atlas Motor*-produkte.

1937

Nadat dit 27 keer afgekeur is, word *And to think that I saw it on Mulberry Street* (Vanguard Press) uiteindelik vir publikasie aanvaar. Geisel begin 'n reklameveldtog vir die *Macy-Westchester* koerant.

1938

The 500 hats of Bartholomew Cubbins (Vanguard Press).

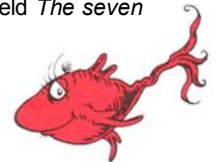


1939

The king's stilts (Random House); dit is die begin van Geisel se lewenslange verbintenis tot Random House. Geisel publiseer sy eerste (en enigste) teks vir volwassenes getiteld *The seven ladies Godivas*.

1940

Horton hatches the egg.



1940-1942

Geisel werk as redaksionele spotprentkunstenaar vir die koerant *PM*.

1943-1946

Geisel sluit aan by die Amerikaanse weermag se Informasie en Onderrig Divisie waar hy opvoedkundige films maak en informatiewe pamflette ontwerp, bv. "This is Ann", wat soldate teen die gevaar van malaria waarsku. Geisel ontvang die Legioen van Eer vir sy opvoedkundige films en 'n Akademitoeëknning vir "Hitler lives" (oorspronklike titel: "Your job in Germany").

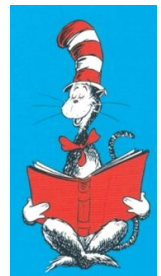
1945


Marnie, Geisel se suster sterf die 14^{de} September in die ouderdom van 43.

1947

McElligot's pool, wenner van die Caldecott medalje vir uitmuntende illustrasies.

- 1948 *Thidwick the big-hearted moose.*
- 1949 Geisel verhuis na La Jolla, Kalifornië waar hy die res van sy lewe sou woon.
Bartholomew and the oobleck, wenner van die Caldecott medalje vir uitmuntende illustrasies.
- 1950 *If I ran the zoo*, wenner van die Caldecott medalje vir uitmuntende illustrasies.
- 1951 Geisel ontvang sy tweede Akademietoekenning vir die strokiesprentfilm "Gerald McBoing-Boing".
- 1952 Geisel is verantwoordelik vir die draaiboek, liedjies en dekorontwerp van die fantasie-musiekblyspel "The 5000 fingers of Dr. T". Die fliek is egter 'n mislukking en Geisel besluit om Hollywood finaal vaarwel te roep.
- 1953 *Scrambled eggs super!*
- 1954 *Horton hears a Who!*
- 1955 *On beyond Zebra!*
- 1956 *If I ran the circus*. Geisel ontvang sy eerste Eredoktorsgraad van sy alma mater, Dartmouth Kollege.
- 1957 *How the Grinch stole Christmas* en *The cat in the hat*, Geisel se eerste publikasie vir Random House se nuwe afdeling 'Beginner Books', wat spesiaal op beginnerlesers gemik is.
- 1958 *The cat in the hat comes back* en *Yertle the turtle and other stories*. Geisel word die hoof van Random House se afdeling 'Beginner Books'.
- 1959 *Happy birthday to you!*
- 1960 *Green eggs and ham* en *One fish two fish red fish blue fish*.
- 1961 *The Sneetches and other stories* en *Ten apples up on top!* (Theo. LeSieg).
- 1962 *Dr. Seuss's sleep book*.
- 1963 *Dr. Seuss's ABC* en *Hop on pop*.
- 1965 *Fox in socks, I had trouble in getting to Solla Sollew* en *I wish I had duck feet* (Theo. LeSieg).
- 1966 *Come over to my house* (Theo. LeSieg).
- 1967 *Dr. Seuss's lost world revisited: A forward looking backward glance* (Universal Publishing) en *The cat in the hat song book*. Na 'n lang stryd teen breinkanker, Guillain-Barré-sindroom en 'n beroerte pleeg Helen Palmer selfmoord die 23^{ste} Oktober.
- 1968 *The foot book* en *The eye book* (Theo. LeSieg); *The eye book* is die eerste boek van Random House se nuwe afdeling 'Bright and Early Books', wat spesiaal op kleuters gerig is. Geisel ontvang 'n Eredoktorsgraad van die International American College. Hy tree die 5^{de} Augustus in die huwelik met Audrey Stone Dimond.
- 1969 *I can lick 30 tigers today! And other stories* en *My book about me – By me, myself. I wrote it! I drew it!*
- 1970 *I can draw it myself* en *Mr. Brown can moo! Can you?*
- 1971 *I can write- By me, myself* (Theo. LeSieg) en *The Lorax*.
Geisel ontvang die Peabody-toekenning vir sy televisieverwerkings van *How the Grinch stole Christmas* en *Horton hears a Who!*
- 1972 *In a people house* (Theo. LeSieg) en *Marvin K. Mooney will you please go now!*
- 1973 *The many mice of Mr. Brice* (Theo. LeSieg), *Did I ever tell you how lucky you are?* en *The shape of me and other stuff*.
- 1974 *Great day for up!*, *There's a wocket in my pocket!* en *Wacky Wednesday* (Theo. LeSieg).
- 1975 *Because a little bug went ka-choo!* (Rosetta Stone), *Oh the thinks you can think!* en *Would you rather be a bullfrog?* (Theo. LeSieg).



- 1976 *Hooper Humperdink... Not him!* (Theo. LeSieg) en *The cat's quizzer*.
- 1977 *Please try to remember the first of Octember* (Theo. LeSieg). Geisel ontvang 'n Eredoktorsgraad van Lake Forrest Kollege en 'n Emmy-toekenning vir "Halloween is Grinch night".
- 1978 *I can read with my eyes shut!*
- 1979 *Oh say can you say?*
- 1980 *Maybe you should fly a jet! Maybe you should be a vet!* (Theo. LeSieg). Geisel ontvang 'n Eredoktorsgraad van Whittier Kollege en die Laura Ingalls Wilder-toekenning van die ALA (American Library Association).
- 1981 *The tooth book* (Theo. LeSieg).
- 1982 *Hunches in bunches*. Geisel ontvang 'n Emmy-toekenning vir "The Grinch grinchess the cat in the hat"
- 1983 Geisel ontvang 'n Eredoktorsgraad van die John F. Kennedy Universiteit.
- 1984 *The butter battle book*; dit is Dr. Seuss se mees kontroversiële boek naas *The Lorax*. Geisel ontvang die Pulitzerprys vir sy bydrae tot kinder- en jeugliteratuur.
- 1985 Geisel ontvang 'n Eredoktorsgraad van Princeton Universiteit; die gegradueerde resiteer *Green Eggs and Ham* as 'n eerbewys vir dié gewilde skrywer.
- 1986 *You're only old once!* Geisel ontvang 'n Eredoktorsgraad van die Universiteit van Hartford. "Dr. Seuss from then to now" kunsuitstalling open by die San Diego Museum of Art.
- 1987 *I am not going to get up today!* Geisel ontvang sy agste Eredoktorsgraad van die Brown Universiteit.
- 1990 *Oh the places you'll go*
- 1991 *Six by Seuss: A treasury of Dr. Seuss classics*. Theodor Seuss Geisel sterf in die ouderdom van 87 in sy huis in La Jolla, Kalifornië.
- 1995  *The secret art of Dr. Seuss* word postuum gepubliseer. *Daisy-Head Mayzie* word postuum gepubliseer; dit is die enigste Dr. Seuss verhaal waarin die protagonis 'n meisie is. Alison Lurie van die New York Review of Books het Geisel vroeër in sy loopbaan van seksisme beskuldig omdat al die protagoniste in sy prentboeke oënskynlik manlik is; Geisel het egter daarop aangedring dat die karakters in sy versverhale hoofsaaklik geslaglose diere is: "*If she could identify their sex, I'll remember her in my will*" (Fensch, 2001: 175).
- 1996 *My many colored days*, met skilderye deur Steve Johnson en Lou Franches word postuum gepubliseer deur Alfred A. Knopf.
- 1998 *Hooray for Diffendoofer Day* word postuum gepubliseer; Jack Prelutsky het die teks voltooi en Lane Smith was verantwoordelik vir die illustrasies.
- 1999 *The cat in the hat* verskyn vir die eerste keer op 'n Amerikaanse seël.
- 2002 Die 31^{ste} Mei open die Springfield Museum Dr. Seuss se gedenktuin, wat gevul is met brons beeldhouwerke van dié Amerikaanse ikoon en sy gewildste karakters, vir die publiek. Die beeldhouer is Geisel se stiefdogter, Lark Grey Dimond-Cates.
- 2004 Dr. Seuss verskyn vir die eerste keer op 'n Amerikaanse seël en ontvang 'n ster op die Hollywood Sterroete.

Saamgestel uit:

Fensch, T. (Red.). 1997. *Of Sneetches and Whos and the good Dr. Seuss: Essays on the writing and life of Theodor Geisel*. Jefferson: McFarland & Co.

Fensch, T. 2000. *The man who was Dr. Seuss: The life and work of Theodor Geisel*. Texas: New Century Books.

Nel, P. 2004. *Dr. Seuss: American icon*. New York: The Continuum International Publishing Group.

Pease, D.E. 2010. *Theodor Seuss Geisel*. New York: Oxford University Press.

Weidt, M.N. 1994. *Oh the places he went: A story about Dr. Seuss*. Minneapolis: Millbrook Press.

Illustrasies deur Theodor Seuss Geisel (Dr. Seuss).



BYLAE 1.4

Roald Dahl

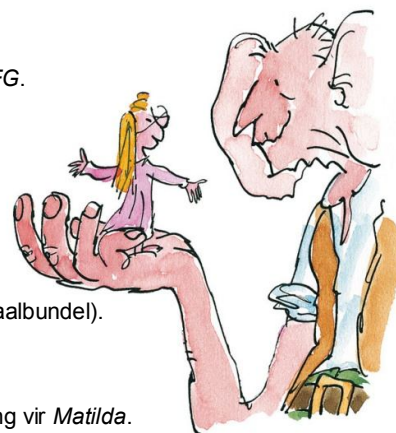
- 1880** Harald (Noorweegse herkoms) en sy eerste vrou, Marie Dahl (Franse herkoms) verhuis na Llandaff, net buite Cardiff (Wallis). Die Dahl-egpaar het twee kinders, Ellen (1903) en Louis (1904). Marie Dahl sterf in 1907 en Harald keer terug na sy geboorteland.
- 1911** Harald trou met Sofie Magdalene Hesselberg (Noorweegse herkoms) en trek terug na Llandaff.
- 1912** Geboorte van Astri Dahl.
- 1914** Geboorte van Alfhild Dahl.
- 1916** Geboorte van Roald Dahl, die enigste seun van Harald en Sofie Dahl (13 September).
- 1917** Geboorte van Else Dahl.
- 1920** Dahl se suster Astri sterf aan blindedermonsteking op ouderdom 7. Harald Dahl sterf 'n paar maande later aan longontsteking op ouderdom 57. Sophie Dahl, 8 maande swanger met hulle vierde kind, besluit om in Wallis aan te bly en haar man se wens te vervul om hulle kinders na goeie Engelse skole te stuur. Die Dahl-gesin gaan egter elke somervakansie terug na Oslo, destyds Christiania (Noorweë). Geboorte van Asta Dahl.
- 1923** Dahl gaan skool by die bekende Llandaff Cathedral voorbereidingskool en beseft vir die eerste keer dat grootmense nie eintlik 'n sin vir humor het nie... Nadat Dahl en sy vriende mev. Pratchett, die nare eienaar van 'n lekkergoedwinkel 'n poets gebak het, ontvang hulle 'n lelike loesing by hulle skoolhoof. Dahl se ma is só geskok dat sy besluit om haar seun eerder na 'n Britse skool te stuur.
- 1925** Dahl gaan skool by die St. Peters voorbereidingskool in Weston-super-Mare, Engeland en kom gereeld in die moeilikheid omdat hy nie na sy onderwysers luister nie.
- 1929** Dahl gaan skool by Repton Public School in Derby, Engeland. Hiër word Dahl nie net deur sy onderwysers nie, maar ook deur die prefekte geboelie. Cadbury het gereeld hulle nuutste uitvindings op die seuns in die kosskool getoets; dié ondervinding het gedien as inspirasie vir Dahl se bekroonde kinderboek *Charlie and the chocolate factory*.
- 1934** Hoewel Sofie Dahl eintlik wou hê haar seun moes verder studeer, besluit Dahl om eerder aan te sluit by Shell, aangesien hy daarvan droom om 'n werk in China of Afrika te kry. Dahl sluit dus na skool aan by die Londense tak van dié oliemaatskappy.
- 1936** Dahl wys 'n pos in Egipte van die hand, aangesien dit te 'stowwerig' na sy sin is en daar nie oerwoude en wilde diere te vinde is nie.
- 1938** Dahl aanvaar 'n 3-jaar-kontrak in Oos-Afrika.
- 1939** Dahl sluit aan by die Koninklike Lugmag en word 'n vliegvlieger in Nairobi, Kenia.
- 1940** Dahl word ernstig beseer in 'n vliegongeluk in Libië en dit neem hom maande om te herstel in 'n militêre hospitaal in Alexandrië, Egipte.
- 1941** Dahl sluit weer aan by sy eskadriële in Griekeland.
- 1942** Dahl aanvaar 'n pos by die Britse Ambassade in Washington, VSA. "Shot down over Libya" verskyn in die *Saturday Evening Post* (1 Augustus).
- 1943** Dahl se eerste kinderboek *The Gremlins* verskyn.
- 1944** Dahl kry uiteindelik 'n uitgewer, Ann Watkins en publiseer gereeld kortverhale in Amerikaanse tydskrifte.



- 1945 Dahl trek terug na Amersham, Engeland.
- 1946 *Over to you: Ten stories of flyers and flying* (kortverhaalbundel).
- 1948 *Sometime never: A fable for supermen*. Dié fantasieverhaal wat geïnspireer is deur *The Gremlins* is 'n groot mislukking; dit is nietemin die eerste boek oor atoomoorlogvoering wat ná Hiroshima in die VSA gepubliseer word. Dahl pendel tussen die VSA en Engeland.
- 1953 Dahl trou met die bekroonde Amerikaanse aktrise Patricia Neal (2 Julie). *Someone like you* (kortverhaalbundel).
- 1954 Dahl koop die plaashuis "Little Whitefield", later "Gipsy House", in Great Missenden, Engeland. Ontvang die Edgar Allan Poe 'Mystery Writers of America'-toekenning.
- 1955 Geboorte van Dahl se dogter Olivia Twenty (20 April). "The Honeys", Dahl is verantwoordelik vir die verhoogstuk se draaiboek.
- 1957 Geboorte van Dahl se dogter Chantal Sophia (11 April).
- 1958 *Alfred Hitchcock presents*; Dahl is verantwoordelik vir die televisie-draaiboek van episodes 106, 113, 118, 168, 192 en 210.
- 1959 *Kiss Kiss* (kortverhaalbundel vir jong lesers). Ontvang tweede Edgar Allan Poe 'Mystery Writers of America'-toekenning.
- 1960 Geboorte van Dahl se seun Theo Matthew Roald (30 Julie); die stootwaentjie waarin baba Theo hom bevind word deur 'n taxi in New York gestamp en Dahl se seun ly aan ernstige breinskade.
- 1961 *James and the giant peach*. "Way out"; Dahl is die aanbieder van die riller-reeks vervaardig vir CBS-Television.
- 1962 Die sewejarige Olivia Dahl sterf aan Masels.
- 1964 *Charlie and the chocolate factory*. *36 Hours*; oorlogsfilm gebaseer op Dahl se kortverhaal "Beware of the dog" (*Over to you*). Geboorte van Ophelia Magdalena (12 Mei).
- 1965 *Parson's pleasure*; BBC-film gebaseer op Dahl se kortverhaal "Parson's pleasure" wat oorspronklik in die April 1958 uitgawe van die *Esquire* verskyn het. Patricia Neal kry drie beroerteanvalle kort na mekaar; hoewel sy deels verlam is en haar spraakvermoë verloor, herstel sy wonderbaarlik binne net drie maande. Geboorte van Dahl se vyfde kind Lucy Neal (4 Augustus).
- 1966 *The magic finger*.
- 1967 *You only live twice*; Dahl is verantwoordelik vir die draaiboek van dié James Bond film; Dahl se ma, Sofie, sterf (17 November).
- 1968 *Chitty chitty bang-bang*; Dahl is verantwoordelik vir die draaiboek van dié film, gebaseer op Ian Fleming se kinderboek met dieselfde titel. *Selected stories of Roald Dahl* (kortverhaalbundel vir jong lesers). *Twenty-nine kisses from Roald Dahl* (kortverhaalbundel vir jong lesers).
- 1970 *Fantastic Mr. Fox*.
- 1971 *Willie Wonka and the chocolate factory*. *The night digger*; Dahl is verantwoordelik vir die draaiboek van dié film, gebaseer op Joy Cowley se roman *Nest in a falling tree*.
- 1972 *Charlie and the great glass elevator*. Ontvang die New England Round Table of Children's Librarians-toekenning vir *Charlie and the chocolate factory*.
- 1973 Ontvang die Surrey School-toekenning vir *Charlie and the chocolate factory*.



- 1974 *Switch Bitch* (kortverhaalbundel).
- 1975 *Danny: The champion of the world*.
Ontvang die Surrey School-toekenning vir *Charlie and the great glass elevator*.
- 1977 *The wonderful story of Henry Sugar and six more* (kortverhaalbundel vir jong lesers).
- 1978 *The enormous crocodile*.
The best of Roald Dahl (kortverhaalbundel vir jong lesers).
Ontvang die Nene-toekenning vir *Charlie and the great glass elevator* en die Surrey School-toekenning vir *Danny: The champion of the world*.
- 1979 Roald Dahl en Patricia Neal se paaie skei, hoewel hulle getroud bly.
Tales of the unexpected; Dahl is die aanbieder vir die eerste twee seisoene van die riller-reeks wat op sy kortverhale gegrond is.
Tales of the unexpected (kortverhaalbundel).
Taste and other tales (kortverhaalbundel).
My uncle Oswald.
Ontvang die California Young Reader medalje vir *Danny: The champion of the world*.
- 1980 *The Twits*.
More tales of the unexpected (kortverhaalbundel).
A Roald Dahl selection: Nine short stories (kortverhaalbundel).
Ontvang sy derde Edgar Allan Poe 'Mystery Writers of America'-toekenning.
- 1981 *George's marvelous medicine*.
Further tales of the unexpected (kortverhaalbundel).
The Patricia Neal story; Roald vertolk een van hoofrolle in dié film, gegrond op Barry Farrel se *Pat and Roald* wat handel oor Patricia se herstel na 3 ernstige beroerteanvalle.
- 1982 *The BFG*.
Revolting rhymes (versversameling).
Ontvang die Federation of Children's Book Groups-toekenning vir *The BFG* en die Massachusetts Children's-toekenning vir *James and the giant peach*.
- 1983 *The witches*.
Dirty beasts (versversameling).
Roald Dahl's book of ghost stories.
Dahl skei van Patricia Deal (17 November) en trou met Felicity Ann Crossland.
Ontvang die New York Times Outstanding Books-toekenning, die Federation of Children's Books-toekenning en die Whitbread-toekenning vir *The witches*. Dahl ontvang ook die World Fantasy Convention Lifetime Achievement-toekenning.
- 1984 *Boy: Tales of childhood* (outobiografie).
Ontvang the Deutsche Jugendliteratur-toekenning vir *The BFG*.
- 1985 *The giraffe and the pelly and me*.
- 1986 *Going solo* (outobiografie).
Completely unexpected tales (kortverhaalbundel).
Two fables.
The Roald Dahl omnibus.
- 1987 *A second Roald Dahl selection: Eight Short stories* (kortverhaalbundel).
- 1988 *Matilda*.
Ah, sweet mystery of life (kortverhaalbundel vir jong lesers).
Ontvang die Federation of Children's Book Groups-toekenning vir *Matilda*.
- 1989 *Rhyme stew* (versversameling).
The BFG; animasiefilm gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.
Danny: the champion of the world; televisiefilm gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.
Breaking point; gegrond op Dahl se kortverhaal "Beware of the dog" (*Over to you*) – sien ook 1964.



- 1990** *Esio Trot*.
The witches; gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.
 Ontvang die Smarties-toekenning vir *Esio Trot*.
 Roald Dahl sterf in die ouderdom van 77 in Oxford, Engeland. Die 13de September staan voortaan in Engeland bekend as Dahl Day.
- 1991** *The vicar of Nibbleswicke* word postuum gepubliseer.
The collected short stories of Roald Dahl (kortverhaalbundel met meer as 50 van Dahl se gewildste stories vir jong lesers)
The Roald Dahl's guide to railway safety, 'n handleiding vir kinders word postuum gepubliseer.
Memories with Food at Gipsy House; met Felicity Dahl as medeskrywer, word postuum gepubliseer.
The Minpins word postuum gepubliseer.
 Felicity Dahl stig die Roald Dahl Foundation, later Roald Dahl's Marvellous Children's Charity.
- 1992** *Idealnaya para* (ook bekend as *The ideal couple*); Dahl was verantwoordelik vir die draaiboek van dié Russiese film.
- 1993** *My year*, wat uit uittreksels van Dahl se laaste dagboek bestaan, word postuum gepubliseer.
 The BFG verskyn vir die eerste keer op 'n Britse seël.
- 1994** *Roald Dahl's revolting recipes* (versversameling) word postuum gepubliseer.
- 1995** *Lamb to the slaughter and other stories* (kortverhaalbundel met 5 van Dahl se gewildste stories vir jong lesers).
Pisvingers!; Dahl was verantwoordelik vir die draaiboek van dié Nederlandse film.
- 1996** *Matilda*; film gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.
James and the giant peach; animasiefilm gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.
 Die Roald Dahl Children's Gallery open in Buckinghamshire.
- 1997** *The great automatic grammatizator and other stories* ('n kortverhaalbundel met 13 van Dahl se gewildste stories)
 Die Good Book Guide-toekenning vir die "Beste Boeke van die afgelope 20 jaar" word aan Dahl toegeken.
- 1998** *The umbrella man and other stories* (kortverhaalbundel met 13 van Dahl se gewildste stories vir jong lesers).
Matilda word in 'n meningspeiling deur BBC Bookworm aangewys as Engeland se gunstelingkinderboek.
- 2000** *The Mildenhall treasure*; Dahl het dié ware verhaal reeds in 1946 vir 'n Amerikaanse tydskrif neergepen.
Skin and other stories ('n kortverhaalbundel met 11 van Dahl se gewildste stories).
 Die Millennium Children's Book- en die Blue Peter-toekennings word aan Dahl toegeken vir *Charlie and the chocolate factory*.
- 2001** Die Roald Dahl Museum and Story Centre open in Buckinghamshire.
- 2005** *Charlie and the chocolate factory*; film gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.
- 2007** *Songs and verse* (versfragmentversameling).
- 2009** *Fantastic Mr. Fox*; film gegrond op Dahl se kinderboek met dieselfde titel.

Saamgestel uit:

Dahl, R. 2008. *Boy: Tales of childhood*. Londen: Puffin.

Neal, P. 1988. *As I am*. New York: Simon & Schuster.

Powling, C. 1983. *Roald Dahl*. Londen: Hamish Hamilton Children's Books.

Treglown, J. 1994. *Roald Dahl: A biography*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.

Illustrasies deur Quentin Blake.



BYLAE 2

Afrikaanse en Franse vertalings van Moeder Gans se kinderrympies

Die eerste versreëls van Moeder Gans se rympties wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is en waarna in hoofstuk 2, 3 en 4 verwys word, verskyn hier onder in alfabetiese volgorde.

Engelse brontekste	Afrikaanse vertalings	Franse vertalings
A cat came fiddling out of a barn	Kat speel op 'n doedelsak (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 52)	-
A dillar, a dollar	Japie hou van sy slapie (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 68)	-
A farmer went trotting upon his grey mare	Daar was 'n brawe boer en hy gaan 'n entjie ry (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 44)	-
A man in the wilderness asked me	'n Man van die Wildernis vra vir my (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 33)	L'on me demande au grand désert (John Roberts [vert.], 1871: 41) L'homme du désert me demanda (Eliza Gutch [vert.], 1922: 30)
As I lay me down to sleep	Biesie, biesie, bame (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 124)	-
A wise old owl sat in an oak	'n Wyse uil sit in 'n eik (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 45)	-
As I was going to St. Ives	Op die pad na Langebaan (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 32) Op die pad van Oos-Londen na Plett (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 82)	Sur la route de Norouse (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)

As I went to Bonner	Op pad na De Aar (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 20)	-
Baa, baa, black sheep	Swart skaap, swart skaap, hoeveel wol het jy? (Tienie Halloway [vert.], in Halloway, 1978: 110) Baba swart skaap, het jy baie wol? (Anoniem [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 45) Baa, baa, swart skaap (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 42) Mê, mê, swart skaap (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 36)	Ba! Ba! brebis noire, as-tu de la laine? (Eliza Gutch [vert.], 1922: 18) Bée, bée, mouton noir (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Barber, barber, shave a pig	Kom, barbier tjie (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 18) Dis 'n haarkapper dié wat hare haat (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 50)	-
Blow, wind, blow! and go, mill, go!	Waa! wind, waa! en draai, meul, draai! (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 81)	-
Bobby Shafto's gone to sea	Danie gaan seil op die oseaan (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 13)	-
Bow-wow, says the dog	Miaau, skree die kat (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 45)	-
Boys and girls, come out to play	Kom buite kinders, kom ons speel (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 6) Kinders, jul moet buite speel (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 36)	-
Bulls eyes and targets, say the bells of St. Marg'ret's	Skape en klokke, sê die kerk se klokke (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 56)	-
Bye baby bunting	Lag, baba, lag (William Versfeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 21)	-

Chook, chook, chook, chook, chook	Kiepie, kiepie, kiepie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 15)	-
Christmas is coming	-	La Noël arrive bientôt (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
Cobbler, cobbler, mend my shoe	Skoenmaker, skoenmaker, maak tog my skoen (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 111)	-
Cock-a-doodle-doo!	Tant Griet van Schoor (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 27)	-
Come let's to bed, says Sleepy-head	Kom slaap, kom slaap (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 73)	Couchons-nous, dit Endormi (Eliza Gutch [vert.], 1922: 31)
Cuckoo, cuckoo, what do you do?	-	En avril, vient-il (Eliza Gutch [vert.], 1922: 46)
Curly Locks, Curly locks wilt thou be mine / Pussy cat, Pussy cat, wilt thou be mine / Pretty Kate, pretty Kate, wilt thou be mine	Krullebol, Krullebol (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 74) Katjielief, katjielief (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 87)	Si tu veux m'épouser, tu n'iras, Catherine (John Roberts [vert.], 1871: 61) Tête-frisée, Tête-frisée sois donc mienne? (Eliza Gutch [vert.], 1922: 34)
Dame, get up and bake your pies	-	Madame, vos gâteaux sont-ils glacés? (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
Diddle, diddle, dumpling, my son John	Kleine, kleine kleutertjie (Tienie Halloway [vert.], in Halloway, 1978: 111) Fiedel, diedel, vaaksak, my seun Daan (Ongemeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 58) My seun Jan (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 59) Holderstebolder, my seun Jan (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 125) Fiedel-diedel, vakie, my seun Faan (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 26)	-

Diddley, diddley, dumpty	Die pruimboomkat lag lekker breed (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 54)	-
Ding, dong, bell	Tienge-lienge-ling (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 95) Klinge-linge-luit (Ongemeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 35) Ram! tam! tam! (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 34)	Din, don, dis! (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
Doctor Foster went to Gloucester	Dokter Schuster stap na Worcester (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 31)	Le Docteur Dupuy partit pour Le Puy (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Down by the station	Vroeg in die môre (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 13)	-
Early to bed	Vroeg na bed (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 58)	-
Elsie Marley is grown so fine	O, die luie Babsie Boer (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 16) Elsie-Marié is deesdae só verfyn (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 41)	-
Fe, fi, fo, fum	Rántan, rántan, rántan-tan (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 52) Hulle drink tee net wanneer hul kan (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 58)	-
Fiddle-de-dee, fiddle-de-dee	Tara, tara boemdery (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 108)	-
Froggy, froggy	Padda, padda (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 119)	-

Georgie Porgie, pudding and pie	<p>Jannie van der Berg (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 7)</p> <p>Jannetjie Pan, pasteitjies en pap (Rika Nel [vert.], in Opperman [red.], 1981: 39)</p> <p>Jorsie Porsie, ongeskik (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 34)</p> <p>Markie, die varkie, die vuil uil (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 30)</p>	-
Good night	<p>Goeie nag (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 92)</p>	-
Goosey, goosey gander	<p>Gansman, Gansman, wat makeer? (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 46)</p> <p>Gansie, Gansie, Gansman (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 120)</p>	<p>Jars, compère jars, dis où tu t'égares! (Eliza Gutch [vert.], 1922: 29)</p> <p>Oie, ô oie, ô joli jars (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p> <p>Oie cendrée, oie cendrée (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Gray Goose and gander	<p>Groue-gryse gansepaar (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 76)</p>	-
Hark, hark, the dogs do bark	-	<p>Écoute! Pourquoi? Les chiens aboyent (Eliza Gutch [vert.], 1922: 19)</p>
Hector Protector was dressed all in green	<p>Groene baadjie, groene broek (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 13)</p> <p>Jan Groentjie het, gaan kuier in die koning se paleis (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 86)</p> <p>Werner die Beskermer dra net groen (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 72)</p>	-
Here I am, little jumping Joan	<p>O, die arme, arme Leen (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 118)</p>	-

Here stands a fist	-	Voici un poing (Eliza Gutch [vert.], 1922: 45)
Here we go round the mulberry bush	So draf en draf ons al in 'n kring (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 17) Hier dans ons om die bessiebos (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 88)	-
Hey diddle, diddle	Karalie! Karool! (William Versfeld [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 31) Haai diddeldool (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 74) Haai diedel dool (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 32)	Hé! Ha! plon-plon! le chat et le violon (Eliza Gutch [vert.], 1922: 38) Lon, lon, lon, le chat et le violon (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Hickety, pickety, my fine hen / Hickety, pickety, my black hen	Kekkeltjie, my pikswart hen (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 26) Kêkêlêkê-ê kekkel my hen Fien (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 25)	Ickéty, pickéty, ma poule sûre (Eliza Gutch [vert.], 1922: 33)
Hickory, dickory, dock	Tikke-tak, tikke-tak, tok! (Ongemeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 31) Rakketak, takkerak, tok (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 11) Tikketak, tikketak, tok (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 110)	Diggoré, diggoré, doge (John Roberts [vert.], 1871: 43)
Horsey, horsey, don't you stop	Perdjie, perdjie, jy moet draf (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 112)	-
How many miles to Babylon?	Hoe ver is dit na Babilon? (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 48)	-

Humpty Dumpty sat on a wall	Oompie Doompie sit op 'n wal (William Versfeld [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 28) Hompie Kedompie sit op die muur (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 52)	Humpti-Dumpti à cheval sur un mur (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.) Heumpty Deumpty, perché au haut d'un mur (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Hush, little baby, don't say a word	Doedoe, baba, soet soos stroop (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 20)	-
Hush-a-bye, baby, on the tree top	Doe-doe, Voëltjie, bo in jou nes (Ongemeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 52) Slaap kleine babatjie bo in die boom (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 58) Doedoe, my baba, daar bo in 'n boom (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 75)	Dors, dors, mon enfant, dans l'arbre, au sommet (Eliza Gutch [vert.], 1922: 32)
I do not like thee, Doctor Fell	Ek verpes jou, Dokter Nel (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 27)	-
I had a little hen	Ek het 'n roesbruin hennetjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 83) Ek het 'n hennetjie (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 78)	J'avais une petite poulette, une petite poulette aimable (John Roberts [vert.], 1871: 17)
I had a little horse	Ek het 'n speelgoedperdjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 29)	-
I had a little husband	-	J'avais un petit mari (Eliza Gutch [vert.], 1922: 37)
I had a little nut twee	Ek het 'n neuteboompie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 84)	J'avais un petit noisetier (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
I had a little pony	Ek het 'n mooi klein ponie (Ongemeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 183)	J'avais un petit bidet (Eliza Gutch [vert.], 1922: 27)
I love little pussy	Ek is lief vir katjie, sy pels is so sag (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 51)	-

I went to the market and bought me a pig	Stok, slaan die vark! (Ongemeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1973: 132)	-
I'll sing you a song	-	Ce chant vous semblera petit (John Roberts [vert.], 1871: 63)
I'm a little teapot, short and stout	Ek is 'n teepot, rond en wyd (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 91)	-
If all the earth were apple-pie	-	Si la terre était tout pâté (John Roberts [vert.], 1871: 45)
If all the seas were one sea	As al die seë een see was (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 55) Was al die seë een groot see (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 66)	-
If all the world was paper	Was heel die wêreld van papier (Ongemeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 171) As die wêreld van papier was (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 47)	-
If I had a donkey that wouldn't go	Sal ek my donkie wat nêrens wil gaan (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 43)	-
If wishes were horses	Was wense maar perde (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 53)	-
Incey Wincey spider	Anke-Spanke Spinnekop (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 28) Spinnie Spinnie Spinnekop (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 58)	-
It's raining, it's pouring	Dit reën in die straat (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 7)	-

Jack and Jill went up the hill	<p>Griet en Pieter, met 'n watergieter (William Versfeld [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 29)</p> <p>Jan en San stap heuwel op (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 54)</p>	<p>Jeanne et Jeannot (John Roberts [vert.], 1871: 13)</p> <p>Martin et Martine (Eliza Gutch [vert.], 1922: 40)</p> <p>Jean et Jeanne sur la montagne (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p> <p>-</p> <p>-</p>
Jack be nimble	<p>Vaaltyn huppel (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 16)</p> <p>Bring 'n kers (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 116)</p> <p>Muis is 'n rakker (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 3)</p>	
Jack Sprat could eat no fat	<p>Jan Sening en sy vrou (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 16)</p> <p>Kallie Kat eet net groente (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 52)</p>	
Jenny Wren fell sick	-	<p>La petite Jeanne Roitelet était malade (Eliza Gutch [vert.], 1922: 59)</p> <p>-</p>
Jerry Hall	<p>Jan de Bruin (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 22)</p>	
Knock at the door	<p>Ek is die grootmeneer (Ongemeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1975: 4)</p>	<p>Frappe sur la porte (Eliza Gutch [vert.], 1922: 44)</p>
Ladybird, ladybird	<p>Liewe besie, vlieg na jou huis (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 41)</p> <p>Lieweheersbesie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 59)</p>	<p>Va, coccinelle, et vite chez toi fuis (John Roberts [vert.], 1871: 27)</p>

Lavender's blue, diddle, diddle	<p>Blomme is blou – billie-billie! (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 43)</p> <p>Blare is groen, diedel, diedel (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 38)</p>	-
Little Bo-Peep has lost her sheep	<p>Sannie van Schoor het haar skapies verloor (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 50)</p> <p>Klein Sarie van Schoor het haar skapies verloor (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 60)</p>	<p>La petite Dudu (John Roberts [vert.], 1871: 15)</p> <p>Bo-Peep a perdu ses petites brebis (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p>
Little Boy Blue	<p>Skaapwagttertjie, Skaapwagttertjie, kom blaas op jou horing (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 40)</p> <p>Blou wagttertjie, blou wagttertjie (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 53)</p> <p>Skaapwagter, beeswagter (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 40)</p> <p>Hier staan sy beuel (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 9)</p>	<p>Viens, sonne moi ton cor, mon bon petit André (John Roberts [vert.], 1871: 37)</p> <p>Petit gars bleu, à ton cor sans délai (Eliza Gutch [vert.], 1922: 35)</p>
Little Jack Horner	<p>Klein Kosie Kloek (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 22)</p> <p>Klein Kosie Kramer (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 37)</p>	<p>Jeannot Boboin (John Roberts [vert.], 1871: 21)</p> <p>Le petit Jack Foin s'assit dans un coin (Eliza Gutch [vert.], 1922: 16)</p> <p>Le petit Jacquie Decoin (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Little Jack Sprat	<p>Jan Verwey (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 46)</p>	-
Little maid, pretty maid, whither goest thou?	<p>Meisie, mooie meisie, waarheen gaan jy? (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 65)</p>	-

Little Miss Muffet	<p>Klein Griet van my oom (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 114)</p> <p>Klein Griet van der Poel (William Versfeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1973: 42)</p> <p>Marietjie de Kol (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 32)</p> <p>Klein Sarie van As (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 80)</p> <p>Die jong juffrou Malgas (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 77)</p>	<p>Petite Mademoiselle Mouffet (Eliza Gutch [vert.], 1922: 12)</p> <p>Mademoiselle Mouffue (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p> <p>La petite demoiselle Faidherbe (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Little Poll Parrot	<p>Piet du Preez, Piet du Preez (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 23)</p>	-
Little Polly Flinders	<p>Kaatjie Kalbas (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 39)</p>	<p>Petite Marie Flandres (John Roberts [vert.], 1871: 35)</p>
Little Tommy Tucker	<p>Teunsie, Teunsie Tienkie Tou (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 40)</p> <p>Klein Jannie de Groot (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 100)</p>	<p>Cher Lulu ne soupe (John Roberts [vert.], 1871: 49)</p>
London Bridge is falling down	<p>Londen se brug kantel om (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 17)</p>	-
Mary had a little lamb	<p>Klein Miemie had 'n lammetjie (C.P. Hoogenhout [vert.], in Opperman [red.], 1981: 100)</p> <p>Marie het 'n lammetjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 63)</p>	<p>Marie avait un p'tit agneau (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p>

Mary, Mary, quite contrary/ Mistress Mary, quite contrary	<p>Kleine Saartjie, liewe Saartjie (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 113)</p> <p>Mejuffrou Marina Maryne Meraai (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 43)</p> <p>Marie, Marie, Jannewarie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 102)</p> <p>Mina, Mina, sê vir my (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 76)</p>	<p>Marie, Marie, qui contraries ^[sic] (Eliza Gutch [vert.], 1922: 14)</p> <p>Mary, Mary, contrariante fille (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Molly, my sister, and I fell out	-	Ma sœur s'écrie un jour, 'Je te trouve ennuyeux!' (John Roberts [vert.], 1871: 57)
Monday's child is fair of face	<p>Maandagskind is bly van gees (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Opperman [red.], 1981: 127)</p> <p>Maandagkind is goed van gees (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 98)</p>	L'enfant du Lundi a un beau visage (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
My mother said that I never should	My ma sê altyd (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 18)	-
Of all the gray birds that e'er I did see	-	De tous les beaux oiseaux que j'ai jamais vus (John Roberts [vert.], 1871: 59)
Oh where, o where has my little dog gone?	<p>Waar, o waar is my hondjie tog heen? (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 54)</p> <p>Waar, o waar is my brakkie? (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 106)</p>	-
Oh, the grand old Duke of York / The King of France went up the hill / The King of Ghent went up the hill	<p>Ou generaal Wim de Waal (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 42)</p> <p>Die domkop-generaal (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 95)</p>	Le roi de Gand monte un coteau (John Roberts [vert.], 1871: 47)

Old King Cole was a merry old soul	<p>Ou Koning Jan (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 12)</p> <p>Ou Koning van Klou (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 87)</p> <p>Ou Koning Giel (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 56)</p>	<p>Le Roi Cole, de ce pays, était ^[sic] camarade gai (Eliza Gutch [vert.], 1922: 28)</p> <p>Le Roi la Tulipe était un gai luron (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Old Mother Goose	<p>Ou Moeder Gans (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 48)</p> <p>Ou moeder Gans (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 42)</p>	<p>La vieille Mère Oie (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p>
Old Mother Hubbard	<p>Ou Mamma Kalbas (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 114)</p> <p>Ou juffer Van As (William Versfeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1973: 124)</p> <p>Ou Mamma Lafras (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 21)</p> <p>Ou Moeder van As (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 107)</p> <p>Ou moeder Van As (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 34)</p>	<p>La vieille Mère Hubbard (Eliza Gutch [vert.], 1922: 54)</p> <p>La vieille Mère Hubard (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p> <p>La vieille Mère Dubuffet (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Once I saw a little bird	<p>Ek sien 'n piepklein voëltjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 105)</p>	<p>-</p>
One for sorrow	<p>-</p>	<p>Une pour tristesse (Eliza Gutch [vert.], 1922: 53)</p>
One misty, moisty morning	<p>Op 'n mistige môre in Mei (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 14)</p> <p>Op 'n mistige môre (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 18)</p>	<p>-</p>

One, two, buckle my shoe	Een, twee, my skoen gee mee (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 48)	Un, deux, sur un coussin rose et bleu (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
	Op 'n paadjie in die bos (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 66)	
One, two, three, four / Mary at the cottage door	Een, twee, drie vier / Bring tog gou die kersies hier! (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 64)	-
One, two, three, four, five / Once I caught a fish alive	Een en twee, en drie en vier... / Vang 'n vis uit die rivier (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 65)	-
Pat-a-cake, pat-a-cake, baker's man	Bak en brou, bak en brou, Bakkerman (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 18)	Bats ta pâte, bats ta pâte, pâtissier (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
Pease porridge hot	Poetoepap warm (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 19)	-
Peter Piper pickled a peck of pickled peppers	Ronnie Rens kom raap 'n reusekruik vol roesrooi rissies (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 31)	-
	Sarel Siljee soek sewe soetrissies (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 51)	
Peter White	-	Le bon Benoît (John Roberts [vert.], 1871: 55)
Peter, Peter, pumpkin eater	Kraaloog kan geen huisie bou (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 23)	-
	Pietman was tog te lief vir pampoene (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 47)	
Polly put the kettle on	Sannie sit die teegoed reg (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 35)	-
	Pollie, sit die ketel op (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 90)	
	Pollie, sit die ketel op (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 39)	

Pussy cat, Pussy cat, where have you been?	<p>Katertjie Kat, waar was jy so laat? (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 74)</p> <p>Kietsiekat, Kietsiekat, waar is jou huis? (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 96)</p> <p>Katjielief, katjielief, waar was jy dan? (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 71)</p>	<p>Petite, que viens-tu de faire au palais? (John Roberts [vert.], 1871: 31)</p> <p>Minette! Minette! d'où viens-tu? (Eliza Gutch [vert.], 1922: 20)</p>
Rain, rain go away	<p>Gee pad, reën, gee pad (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 41)</p>	-
Ride a cock-horse to Banbury Cross	<p>Ek ry op my stokperd na Besemboskraal (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 18)</p> <p>Toe ek met my houtperd ry, ry 'n ruitervrou verby (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 28)</p>	-
Ring-a-ring o'roses	<p>Ringelinge, rosies (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 6)</p> <p>Wieliewalie, rondomtalie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 56)</p> <p>Ons dans om en om (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 6)</p>	-
Robert Barnes, fellow fine	-	<p>Robert, brave garçon, maréchal (Eliza Gutch [vert.], 1922: 23)</p>
Robin and Richard, were two pretty men	-	<p>Robin et Richard, deux hommes jolis (Eliza Gutch [vert.], 1922: 36)</p>
Round and round the garden	<p>Om en om die blomtuin (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 103)</p>	-
Row, row, row your boat	<p>Roei, roei, roei jou boot (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 24)</p>	-

Rub-a-dub-dub	<p>Drie mans in 'n balie (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 47)</p> <p>Marietjie Meraaltjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 51)</p> <p>Rata-tata-tat (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 43)</p>	Frotti-frotta, frotti-frottait (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Simple Simon met a pieman	<p>Klein-Piet Gous (William Versfeld [vert.], Grobbelaar [red.], 1973: 39)</p> <p>Ou Dommerik, die Stommerik (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 13)</p> <p>Kleine rakker kry 'n bakker (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 101)</p> <p>Rare Rakker sien vir Bakker (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 22)</p>	<p>Un simple Officier, rencontra un Pâtissier (Eliza Gutch [vert.], 1922: 26)</p> <p>Simon le Simplet rencontra un marchand (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Sing a song of sixpence	<p>Ek ken 'n liedjie om te sing (William Versfeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1975: 38)</p> <p>Sing 'n lied wat klingelink (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 19)</p> <p>Sing 'n lawwe liedjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 78)</p> <p>Hier is die vreemdste storie (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 49)</p>	<p>Chantons le chant d'un sou, le chant d'un sac de blé (John Roberts [vert.], 1871: 11)</p> <p>Chantez un air de douze sous, une poche de seigle remplie (Eliza Gutch [vert.], 1922: 24)</p> <p>Chantez un air de six sous (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)</p> <p>Chante une chanson de quatre sous (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
Sing, sing, what shall I sing?	Sing, sing. Ja, wat sal ek sing? (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 70)	-
Six little mice sat down to spin	Ses klein muisies gaan sit om te spin (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 55)	-
Solomon Grundy	-	Salomon Grundi (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)

Star light, star bright	<p>Sterretjie, skyn, sterretjie flonker (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 47)</p> <p>Ek wens 'n wens op die eerste ster (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 126)</p> <p>Ek moet geduldig wees en wag (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 90)</p>	-
Taffy was a Welshman	<p>Skalkie is 'n skelm (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 74)</p>	-
Ten little Nigger boys / Ten little Indians	<p>Tien klein Masbiekertjies (William Versfeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1975: 109)</p>	-
The cat sat asleep by the side of the fire	<p>Die kat sit en slaap by die vuur (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 63)</p>	-
The farmer in the dell	<p>Die boer is op sy plaas (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 26)</p>	-
The man in the moon	<p>Die man in die maan is baie dom (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 73)</p>	-
The north wind doth blow	<p>Die sneeu val neer (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 92)</p>	<p>Le vent du nord s'irrite (John Roberts [vert.], 1871: 29)</p>
The Queen of Hearts	<p>Die hartevrou (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 12)</p> <p>Die Hartensvrou (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 97)</p>	<p>Notre Reine du Cœur, elle avait fait des tartes (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
There was a crooked man	<p>Daar was 'n krom ou man, en sy naam was Kromme-Jan (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 25)</p> <p>Daar was 'n skewe mannetjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 50)</p>	<p>Il était un homme tors (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)</p>
There was a jolly miller once	<p>Daar was eenmaal 'n meulenaar (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 55)</p>	-

There was a little girl	'n Kindjie met 'n krullekop (Ongemeld [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 16)
There was a little man and he had a little gun	-
There was a man in our town	-
There was an old crow	'n Kraai met 'n keil (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 94)
There was an old man of Bombay	-
There was an old man of Tobago	-
There was an old woman	'n Tannie dié woon (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 55)
There was an old woman called Nothing-at-all	Daar was 'n ou tannie, haar voornaam was Kleintjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 69)
There was an old woman tossed up in a basket	'n Vrou sit in haar mandjie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 123)
There was an old woman who lived in a shoe	Ou Juffer Viljoen, sy woon in 'n skoen (William Versfeld [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 24) 'n Ou moeder het gewoon in 'n skoen (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 20)
There was an old woman, and what do you think?	-
There were once two cats of Kilkenny	Daar was twee katte op Grootverveel (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 29)

-

Il y avait ^[sic] petit homme, avec fusil en accord
(Eliza Gutch [vert.], 1922: 21)

Un homme de sagesse merveilleuse
(Eliza Gutch [vert.], 1922: 11)

-

Il était un vieux de Bombay
(John Roberts [vert.], 1871: 33)

Il était un vieillard jadis à Tabago
(John Roberts [vert.], 1871: 23)

Il était une vieille habitant un coteau
(John Roberts [vert.], 1871: 53)

Une ancienne maman, le mère Rien-du-tout
(John Roberts [vert.], 1871: 19)

-

Dans un soulier habitait une vieille commère
(Eliza Gutch [vert.], 1922: 22)

Il était une vieille femme
(Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)

Il y avait une vieille, et, peux-tu le croire
(Eliza Gutch [vert.], 1922: 42)

-

Thirty days hath September	Dertig dae in September (William Versfeld [vert.], in Opperman [red.], 1981: 128) Dertig dae het September (Anoniem [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 54)	-
This is the house that Jack built	Die huis van Koos Delpont (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 8)	Voici la maison que Jack a bâtie (Eliza Gutch [vert.], 1922: 47) Voici le logis que Jean bâtit (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
This is the way the ladies ride	Hurte, hurte, perdjies (Ongemeld [vert.], in Opperman, 1981: 20) Dit is hoe 'n vroumens ry (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 114)	-
This little pig went to market	Die eerste varkie het mark toe gegaan (Ongemeld [vert.], in Grobbelaar [red.], 1969: 28) Hierdie varkie gaan mark toe (Anoniem [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 28) Eerste Varkie Parkie het, gaan boer, boer, boer (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Opperman [red.], 1981: 122) Hierdie klein varkie gaan plaas toe (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 47) Hierdie varkie koop by die mark (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 84)	Ce petit porc s'en fut au marché (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.) Ce petit cochon s'en allait au marché (Eliza Gutch [vert.], 1922: 43) Ce petit cochon est allé au marché (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
This old man	Dié ou man wat hier kom (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 49)	-

Three blind mice, three blind mice	Drie blinde muise, kyk hoe hulle hol! (D.J. Opperman [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 34)	Trois souris aveugles, vois comme elles courent! (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
Three children sliding on the ice	-	Voyez donc courir ces trois souris éclopées! (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Three little kittens lost their mittens	Drie kietsiekatjies het hul handskoentjies verloor (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 93) Drie agtelosige katjies (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 60)	Des enfants glissant sur la glace (John Roberts [vert.], 1871: 25) Les trois minets leurs gantelets (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
Three wise men of Gotham	Drie omies van Knysna (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 68)	-
To bed, to bed, says Sleepy-Head	Kom slaap, kom slaap (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 73) Na bed, na bed, sê Duimelot (Leon Rousseau [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 59) Na bed, na bed, sê Duimelot (Ongemeld [vert.], in Opperman, 1981: 12)	Au lit, au lit! crie l'Endormi (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
To market, to market, to buy a fat big	Na die mark, na die mark, koop 'n vet vark (D.J. Opperman [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 30) By die mark, by die mark gaan koop ek 'n vark (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 115) Mark toe, mark toe, koop 'n spekvet varkie (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 44)	-
Tom, Tom the piper's son	Die stoute seun, Piet van der Pol (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 59) Tom, Tom, pyperseun (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 30)	-

	Tom, die stout seun van 'n kneg (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 15)	
Tweedledum and Tweedledee	Tweedledum en Tweedledee (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 41)	-
Twinkle, twinkle, little star	Vonkel, vonkel, kleine ster (Anoniem [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 46) Skitter, skitter, skitter-ster (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 121)	-
Two little dicky birds	Twee klein vinkies (Rika Nel [vert.], in Opperman [red.], 1981: 13) Twee kordate kouvoëls (Pieter W. Grobbelaar [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 35) Twee piepklein voëltjies (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 82)	-
Wee Willie Winkie runs thought town	'Dis slaaptyd!' roep die burgerwag (Ongemeld [vert.], in Broadley [red.], 1970: 59) Klein Willie Wakker is aan die kerjakker (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 59) Klein Willie Walie (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 124) Maniese Manie Muis hardloop deur die hele dorp (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 88)	-
What are little boys made of?	Waarvan is seuntjies gemaak? (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 42)	-
What can the matter be?	O land, wat kan die fout tog wees? (E.P. du Plessis [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 33)	Hélas! Que s'est-il passé? (Hugh Latham [vert.], 1964: n.pag.)
When I was a bachelor I lived by myself	As oujongkêrel was ek 'n eensame mens (Daniel Hugo [vert.], in Scarry [ill.], 2009: 10)	-

When Jenny Wren was young	-	Il fut un temps d'antan (Eliza Gutch [vert.], 1922: 57)
Who comes here? – A grenadier	-	Qui vient par là? – C'est un soldat (John Roberts [vert.], 1871: 51)
Who killed Cock Robin?	Wie het die mossie doodgeskiet? (William Versfeld [vert.], in Opperman [red.], 1959: 44)	Qui a tué Maître Rouge-gorge? (Eliza Gutch [vert.], 1922: 61)
	Wie't Timotheus geskiet? (Elizabeth van der Merwe [vert.], in Lupatelli [ill.], 1976: 14)	Qui a tué Rouge-Gorge? (Henri Parisot [vert.], in Bayley [ill.], 1976: n.pag.)
Who's that ringing at my door bell?	Toe my voordeurklokkie lui (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 71)	-
Willy boy, Willy boy, where are you going?	Janneman, Janneman, waar gaan jy heen? (Philip de Vos [vert.], in Scheffler [ill.], 2007: 41)	-

Saamgestel uit:

Bayley, N. 1975. *Nicola Bayley book of nursery rhymes*. Londen: Jonathan Cape.

—. 1976. *Comptines de la Mère l'Oie*. Parys: Flammarion.

Broadley, M. (Red.). 1965. *The children's bedside book*. Londen: Egmont Children's Books.

—. 1970. *Aandstories vir kleuters*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Grobbelaar, P.W. 1969. *Trippe, trappe, trone*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1973. *Varkies in die bone*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 1975. *Koeitjies in die klawer*. Kaapstad: Tafelberg.

Gutch, E. 1922. *L'entente cordiale des bébés*. New York: Frederick A. Stokes.

Halloway, T. 1978. *Versies van Tienie Halloway*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Latham, H. 1964. *Mother Goose in French: Poésies de la vraie Mère Oie*. Londen: Constable Young Books.

Lupatelli, A. 1975. *101 Favourite nursery rhymes*. Londen: The Hamlyn Publishing Group.

—. 1976. *101 Rympies*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Opperman, D.J. 1959. *Klein verseboek*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.

—. 1981. *Kleuterverseboek*. Kaapstad: Tafelberg.

Roberts, J. 1871 (2010). *English nursery rhymes translated into French*. Londen: Rivingtons.

Scarry, R. 1992. *Best Mother Goose ever*. New York: Golden Books.

—. 2009. *Die beste rympies ooit*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Scheffler, A. 2006. *Mother Goose's nursery rhymes and how she came to tell them*. Londen: Macmillan.

—. 2007. *Moeder Gans se rympies en stories*. Kaapstad: Human & Rousseau.

BYLAE 3.1

Lisa A. Peterson se inventaris van Dr. Seuss-vertalings

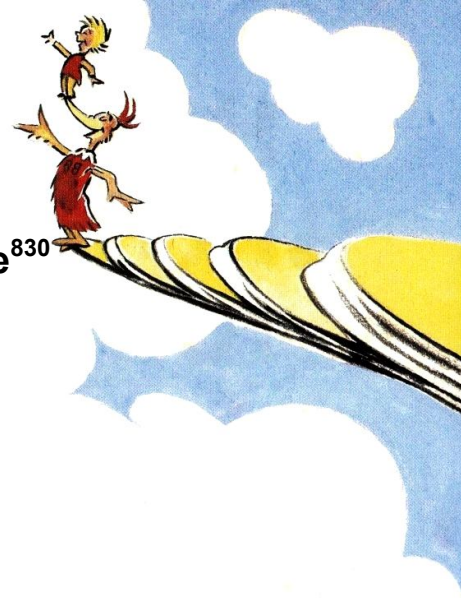
Hoewel Peterson se inventaris baanbrekerswerk is, sluit dit slegs Dr. Seuss-vertalings in wat voor Desember 2005 verskyn het. Vertalings wat in Peterson se inventaris verskyn, word met swart blokkies aangedui, dié wat tussen Desember 2005 en Desember 2011 gepubliseer is en dus nie in Peterson se oorspronklike inventaris opgeneem is het nie, word met 'n kruis aangedui (X).

TITELS	AFRIKAANS	SJINEES	DEENS	NEDERLANDS	FRANS	DUITS	HEBREEUS	ITALIAANS	JAPANEES	KOREAANS	LATYN	MAORI	POOLS	PORTUGEES	SPAANS	SWEEDS	THAI	JIDDISJ
<i>And to think that I saw it on Mulberry Street</i> (1937)			X										X		X			
<i>The 500 hats of Bartholomew Cubbins</i> (1938)																		
<i>The king's stilts</i> (1939)																		
<i>Horton hatches the egg</i> (1940)		X																
<i>McElligot's pool</i> (1947)																		
<i>Thidwick the big-hearted moose</i> (1948)																		
<i>Bartholomew and the Oobleck</i> (1949)																		
<i>If I ran the zoo</i> (1950)							X											
<i>Scrambled eggs super!</i> (1953)							X											
<i>Horton hears a Who!</i> (1954)		X				X				X								
<i>On beyond zebra!</i> (1955)																		
<i>If I ran the circus</i> (1956)		X																
<i>How the Grinch stole Christmas</i> (1957)						X												
<i>The cat in the hat</i> (1957)	X																	
<i>Yertle the turtle</i> (1958)		X													X			

	AFRIKAANS	SJINEES	DEENS	NEDERLANDS	FRANS	DUITS	HEBREEUS	ITALIAANS	JAPANEES	KOREAANS	LATYN	MAORI	POOLS	PORTUGEES	SPAANS	SWEEDS	THAI	JIDDISJ
<i>The cat in the hat comes back</i> (1958)								X										
<i>Happy birthday to you</i> (1959)																		
<i>One fish two fish red fish blue fish</i> (1960)					X													X
<i>Green eggs and ham</i> (1960)													X					
<i>The Sneetches</i> (1961)		X																
<i>Dr Seuss's sleep book</i> (1962)																		
<i>Hop on pop</i> (1963)				X														
<i>Dr Seuss's ABC</i> (1963)		X																
<i>Fox in socks</i> (1965)																		
<i>I had trouble in getting to Sola Sollew</i> (1992)								X										
<i>The cat in the hat songbook</i> (1967)																		
<i>The foot book</i> (1968)				X														
<i>I can lick 30 tigers today!</i> (1969)																		
<i>Mr Brown can moo! Can you?</i> (1970)				X														
<i>I can draw it myself</i> (1970)																		
<i>The Lorax</i> (1971)				X														
<i>Did I ever tell you how lucky you are?</i> (1973)																		
<i>The shape of me and other stuff</i> (1973)																		
<i>There's a Wocket in my pocket</i> (1974)															X			
<i>Marvin K. Mooney, will you please go now</i> (1975)																		
<i>Oh! The thinks you can think</i> (1975)				X										X				
<i>The cat's quizzer</i> (1976)		X					X											
<i>I can read with my eyes shut</i> (1978)							X						X		X			
<i>Oh, say can you say?</i> (1979)		X																

	AFRIKAANS	SJINEES	DEENS	NEDERLANDS	FRANS	DUITS	HEBREEUS	ITALIAANS	JAPANEES	KOREAANS	LATYN	MAORI	POOLS	PORTUGUEES	SPAANS	SWEEDS	THAI	JIDDISJ
<i>Hunches in bunches</i> (1982)																		
<i>The butter battle book</i> (1984)								X										
<i>You're only old once!</i> (1986)							X											
<i>Oh, the places you'll go!</i> (1990)							X				X							

Bron: Peterson, L.A. 2006. *Dr. Seuss in translation: Translating the nonsense verse of Theodor Seuss Geisel*. Ongepubliceerde M.A.-verhandeling. Toronto, Ontario: York University: 127-128.



BYLAE 3.2

Die drie kategorieë Dr. Seuss-boeke⁸³⁰

Vooroorlogse boeke (1937-1940)

And to think that I saw it on Mulberry Street (1937)
The 500 hats of Bartholomew Cubbins (1938)
The king's stilts (1939)
Horton hatches the egg (1940)

Bielie- en boodskapboeke⁸³¹ (1947-1991)

McElligot's pool (1947)
Thidwick the big-hearted moose (1948)
Bartholomew and the Oobleck (1949)
If I ran the zoo (1950)
Scrambled eggs super! (1953)
Horton hears a Who! (1954)*
On beyond zebra! (1955)
If I ran the circus (1956)
How the Grinch stole Christmas (1957)
Yertle the turtle (1958)*
The Sneetches (1961)*
Dr. Seuss's sleep book (1962)
I had trouble getting to Sola Sollew (1965)
The cat in the hat songbook (1967)
I can lick 30 tigers today! (1969)
I can draw it myself (1970)
The Lorax (1971)*
Did I ever tell you how lucky you are? (1973)
Hunches in bunches (1982)
The butter battle book (1984)*
You're only old once! (1986)*
Oh, the places you'll go! (1990)

Beginner- en gevorderde beginnerboeke (1957-1979)

The cat in the hat (1957)
The cat in the hat comes back (1958)
Happy birthday to you (1959)
One fish two fish red fish blue fish (1960)
Green eggs and ham (1960)
Hop on pop (1963)
Dr. Seuss's ABC (1963)
Fox in socks (1965)
The foot book (1968)
Mr. Brown can moo! Can you? (1970)
The shape of me and other stuff (1973)
There's a Wocket in my pocket (1974)
Marvin K. Mooney, will you please go now (1975)
Oh! The thinks you can think (1975)
The cat's quizzer (1976)
I can read with my eyes shut (1978)
Oh, say can you say? (1979)

⁸³⁰ Tekste wat onder die skuilname Theo. LeSieg en Rosetta Stone verskyn het en / of deur iemand anders geïllustreer is en/of postuum gepubliseer is, vorm nie deel van dié studie nie en verskyn gevolglik nie in hierdie bylae nie.

⁸³¹ Tekste wat 'n sedeles bevat en as boodskapboeke geklassifiseer kan word, word met 'n asterisk (*) aangedui.

BYLAE 3.3

HarperCollins se kleurkategorieë⁸³²

Bloubladboekies (voorleesboekies)

One fish, two fish, red fish, blue fish (1960)
Dr. Seuss's ABC (1963)
Hop on Pop! (1963)
The foot book (1968)
Mr. Brown can moo! Can you? (1970)
The shape of me and other stuff (1973)
There's a Wocket in my pocket (1974)

Groenbladboekies (beginnerleesboekies)

And to think that I saw it on Mulberry Street (1937)
The cat in the hat (1957)
The cat in the hat comes back (1958)
Happy birthday to you (1959)
Green eggs and ham (1960)
Fox in sox (1965)
Marvin K. Mooney will you please go now! (1975)
Oh, the thinks you can think! (1975)
The cat's quizzer (1976)
I can read with my eyes shut! (1978)
Oh, say can you say? (1979)
Hunches in bunches (1982)

Geelbladboekies (selfleesboekies vir meer gevorderde lesers)

The 500 hats of Bartholomew Cubbins (1938)
Horton hatches the egg (1940)
McElligot's pool (1947)
Thidwick the big-hearted moose (1948)
If I ran the zoo (1950)
Scrambled eggs super! (1953)
Horton hears a Who! (1954)
On beyond zebra! (1955)
If I ran the circus (1956)
How the Grinch stole Christmas (1957)
Yertle the turtle (1958)
The Sneetches (1961)
Dr. Seuss's sleep book (1962)
I had trouble getting to Solla Sollew (1965)
The Lorax (1971)
Did I ever tell you how lucky you are? (1973)
Oh, the places you'll go (1990)

⁸³² Tekste wat onder die skuilname Theo. LeSieg en Rosetta Stone verskyn het en / of deur iemand anders geïllustreer is en / of postuum gepubliseer is, vorm nie deel van dié studie nie en verskyn gevolglik nie in hierdie bylae nie. Die Dr. Seuss-tekste wat nie deur HarperCollins versprei word nie, sluit in *The king's stilts* (1939), *Bartholomew and the Oobleck* (1949), *The cat in the hat songbook* (1967), *I can lick 30 tigers today!* (1969), *I can draw it myself* (1970), *The butter battle book* (1984) en *You're only old once* (1986).

BYLAE 3.4

Afrikaanse en Franse Dr. Seuss-vertalings

Die titels van Dr. Seuss se versverhale wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is, verskyn hier onder in alfabetiese volgorde. Indien 'n asterisk (*) langs 'n vertaling verskyn, is die betrokke vertaling nie meer in druk nie.

- Groenbladboekies (beginnerboeke)
- Geelbladboekies (selfleesboeke vir reeds gevorderde lesers)
- Nié deur HarperCollins in 'n kategorie verdeel nie; nie betrekking tot dié studie nie, aangesien die bronteks postuum gepubliseer is

Engelse brontekste	Afrikaanse vertalings	Franse vertalings
<i>And to think that I saw it on Mulberry Street</i> (1937) Vanguard Press: New York	<i>En dit nogal alles in Bosbessiestraat</i> (1991) Anansi: Kaapstad Lize Kampman (vert.)	-
<i>Green eggs and ham</i> (1960) Random House: New York	-	<i>Les œufs verts au jambon</i> (2009) Ulysses Press: Berkeley, Kalifornië Anne-Laure Fournier le Ray (vert.)
<i>Horton hatches the egg</i> (1940) Random House: New York	<i>Herrie broei die eier uit</i> (1990) Anansi: Kaapstad Marié Heese (vert.)	-
<i>Horton hears a Who!</i> (1954) Random House: New York	-	<i>Horton entend un Zou!</i> (2009) Ulysses Press: Berkeley, Kalifornië Anne-Laure Fournier le Ray (vert.)
<i>How the Grinch stole Christmas</i> (1957) Random House: New York	-	<i>Comment le Grinch a volé Noël</i> (2000)* Pocket Jeunesse: Parys Anne-Laure Fournier le Ray (vert.)

<i>My many colored days</i> (1996)	-	<i>Ma vie en rose</i> (1997)* Albums Circonflexe: Parys Catherine de la Clergerie (vert.)
<i>The 500 hats of Bartholomew Cubbins</i> (1938) Vanguard Press: New York	<i>Die 500 hoede van Sebastiaan Klippers</i> (1989) Anansi: Kaapstad Lydia Snyman (vert.)	-
<i>The cat in the hat</i> (1957) Random House: New York	<i>Die kat kom kuier</i> (1973 en 2012) Human & Rousseau: Kaapstad Leon Rousseau (vert.)	<i>Le chat au chapeau</i> (1967) Random House: New York Jean Vallier (vert.) <i>Le chat chapeauté</i> (2004) Pocket Jeunesse: Parys Anne-Laure Fournier le Ray (vert.)
<i>The cat in the hat comes back</i> (1958) Random House: New York	<i>Die kat kom weer</i> (1972 en 2012) Human & Rousseau: Kaapstad Leon Rousseau (vert.)	-
<i>The Lorax</i> (1971) Random House: New York	<i>Die Loraks</i> (1973)* Human & Rousseau: Kaapstad Leon Rousseau (vert.) <i>Die Loraks</i> (1993) * Hodder & Stoughton: Johannesburg Philip de Vos (vert.)	-
<i>Yertle the turtle</i> (1958) Random House: New York	<i>Willie die skillie</i> (1989) Anansi: Kaapstad Marié Heese (vert.)	<i>Yaourtu la tortue</i> (1986) * École des loisirs: Parys Christian Poslaniec (vert.)

BYLAE 4.1

Inventaris van Roald Dahl-vertalings

Slegs vertalings van Roald Dahl se kinderversbundels en kinderstories verskyn in die inventaris, wat met behulp van die WorldCat-katalogus saamgestel is. 'n Gedetailleerde inventaris wat inligting verskaf oor die vertalers, uitgewers en jaar van publikasie van die onderskeie Afrikaanse en Franse Dahl-vertalings verskyn in bylae 4.2.

	<i>The Gremlins</i> (1943)	<i>James and the giant peach</i> (1961)	<i>Charlie and the chocolate factory</i> (1964)	<i>The magic finger</i> (1966)	<i>Fantastic Mr. Fox</i> (1970)	<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972)	<i>Danny, the champion of the world</i> (1975)	<i>The enormous crocodile</i> (1978)	<i>The twits</i> (1980)	<i>George's marvelous medicine</i> (1981)	<i>The BFG</i> (1982)	<i>Revolting rhymes</i> (1982)	<i>The witches</i> (1983)	<i>Dirty beasts</i> (1983)	<i>The giraffe and the pelly and me</i> (1985)	<i>Matilda</i> (1988)	<i>Rhyme stew</i> (1989)	<i>Esio Trot</i> (1990)	<i>The Minpins</i> (1991)	<i>The Vicar of Nibbleswicke</i> (1991)	<i>Roald Dahl's revolting recipes</i> (1994)
Afrikaans		x	x	x	x	x		x		x	x					x					
Albanees											x										
Arabies				x																	
Baskies				x	x	x	x				x	x	x		x	x				x	
Deens			x			x	x	x					x		x	x		x			
Duits		x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x		x	x
Faroëes						x							x								
Fins		x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x	x			

Frans		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x
Fries						x												x	x	x	
Galicies		x	x	x		x	x						x			x					
Grieks			x	x	x	x	x				x		x			x					
Hebreeus		x	x	x	x	x	x	x				x	x		x	x		x			
Hindi			x			x							x			x					
Hongaars			x				x									x					
Indonesies		x			x	x	x				x		x		x	x					
Italiaans		x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x		x		x	x
Japannees		x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Katalaans		x	x	x	x	x		x			x	x	x	x	x	x		x			
Koreaans			x	x	x	x		x		x	x		x		x	x					x
Kroaties			x		x								x			x					
Masedonies			x		x																
Nederlands		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Noorweegs		x	x			x	x				x					x				x	
Oekraïns			x													x					
Persies		x	x	x	x	x			x		x					x					x
Pools		x	x	x	x	x	x	x	x		x		x		x	x		x			
Portugees		x	x	x		x				x	x					x					x
Roemeens			x								x					x					
Russies			x		x	x	x						x			x					
Serwies			x		x		x			x						x					
Singalees		x									x		x			x					

Sjinees		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x		x	x		x			
Skots					x				x												
Slowaaks			x												x						
Sloweens		x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x	x		x			x
Spaans		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Sweeds		x	x	x		x			x		x		x			x		x		x	
Tamil																x					
Thai		x	x	x		x	x		x				x			x					
Turks		x	x		x	x										x					
Viëtnamees			x						x		x				x						
Wallies			x		x	x		x			x		x	x		x					x
Yslands																x					

BYLAE 4.2

Afrikaanse en Franse Roald Dahl-vertalings

Die titels van Roald Dahl se kinder- en jeugliteratuur wat in Afrikaans en/of Frans vertaal is, verskyn hier onder in alfabetiese volgorde. Indien 'n asterisk (*) langs 'n vertaling verskyn, is die betrokke vertaling nie meer in druk nie.

- ☐ Prosimetriesse tekste; van toepassing op dié studie
- ☐ Roald Dahl-tekste wat geen versfragmente bevat nie; nie van toepassing op dié studie nie
- ☐ Roald Dahl-versbundels; nie van toepassing op dié studie nie

Engelse brontekste	Afrikaanse vertalings	Franse vertalings
<i>Charlie and the chocolate factory</i> (1964) Alfred A. Knopf: New York	<i>Kalie Emmer en die sjokoladefabriek</i> (1981)* Tafelberg: Kaapstad Leon Rousseau [vert.]	<i>Charlie et la chocolaterie</i> (1967) Gallimard Jeunesse: Parys Élisabeth Gaspar [vert.]
	<i>Charlie en die sjokoladefabriek</i> (2005) Human & Rousseau: Kaapstad Kobus Geldenhuys [vert.]	
<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972) Alfred A. Knopf: New York	<i>Kalie Emmer en die groot glashyser</i> (1983)* Tafelberg: Kaapstad Mavis de Villiers [vert.]	<i>Charlie et le grand ascenseur de verre</i> (1978) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]
	<i>Charlie en die groot glashyser</i> (2006) Human & Rousseau: Kaapstad Kobus Geldenhuys [vert.]	
<i>Danny, the champion of the world</i> (1975) Alfred A. Knopf: New York Jonathan Cape: Londen	-	<i>Danny, le champion du monde</i> (1981) Stock: Parys Jean-Marie Léger [vert.]
<i>Dirty beasts</i> (1983) Farrar, Straus & Giroux: New York Jonathan Cape: Londen	-	<i>Sales bêtes</i> (1984) Gallimard Jeunesse: Parys Anne Krief [vert.]

<i>Esio Trot</i> (1990) Viking Kestrel: New York Jonathan Cape: Londen	-	<i>Un amour de tortue</i> (1990) Gallimard Jeunesse: Parys Henri Robillot [vert.]
<i>Fantastic Mr. Fox</i> (1970) Alfred A. Knopf: New York Allen & Unwin: Londen	<i>Slimjan die Jakkalsman</i> (1984)* Tafelberg: Kaapstad Mavis de Villiers [vert.]	<i>Fantastique Maître Renard</i> (1980) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]
<i>George's marvellous medicine</i> (1981) Jonathan Cape: Londen	<i>Marius se merkwaardige medisyne</i> (1982 en 2006) Human & Rousseau: Kaapstad Leon Rousseau [vert.]	<i>La potion magique de Georges Bouillon</i> (1982) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]
<i>James and the giant peach</i> (1961) Alfred A. Knopf: New York	<i>Hendrik en die reuseperske</i> (1984)* Tafelberg: Kaapstad Mavis de Villiers [vert.] <i>James en die reuseperske</i> (2007) Human & Rousseau: Kaapstad Kobus Geldenhuys [vert.]	<i>James et la grosse pêche</i> (1966) Gallimard Jeunesse: Parys Maxime Orange [vert.]
<i>Matilda</i> (1988) Viking Kestrel: New York Jonathan Cape: Londen	<i>Matilda</i> (2006) Human & Rousseau: Kaapstad Kobus Geldenhuys [vert.]	<i>Matilda</i> (1988) Gallimard Jeunesse: Parys Henri Robillot [vert.]
<i>Revolting rhymes</i> (1982) Alfred A. Knopf: New York	-	<i>Un conte peut en cacher un autre</i> (1982) Gallimard Jeunesse: Parys Anne Krief [vert.]
<i>Roald Dahl's revolting recipes</i> (1994) Viking Kestrel: New York	-	<i>Les irrésistibles recettes de Roald Dahl</i> (1995) Gallimard Jeunesse: Parys Marie Saint-Dizier [vert.]
<i>The BFG</i> (1982) Farrar, Straus & Giroux: New York Jonathan Cape: Londen	<i>Die GSR</i> (1993) Tafelberg: Kaapstad Mavis de Villiers [vert.]	<i>Le BGG</i> (1984) Gallimard Jeunesse: Parys Camille Fabien [vert.]
<i>The enormous crocodile</i> (1978) Alfred A. Knopf: New York Jonathan Cape: Londen	<i>Die tamaai krokodil</i> (1983) Human & Rousseau: Kaapstad Anna Kleynhans [vert.]	<i>L'énorme crocodile</i> (1978) Gallimard Jeunesse: Parys Odile George [vert.] & Patrick Jusserand [vert.]

<i>The giraffe and the pelly and me</i> (1985) Farrar, Straus & Giroux: New York Jonathan Cape: Londen	-	<i>La girafe, le pélican et moi</i> (1985) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]
<i>The magic finger</i> (1966) Harper & Row: New York Allen & Unwin: Londen	<i>Die toorvingertjie</i> (1981) Tafelberg: Kaapstad Mavis de Villiers [vert.]	<i>Le doigt magique</i> (1979) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]
<i>The Minpins</i> (1991) Viking Kestrel: New York Jonathan Cape: Londen	-	<i>Les Minuscules</i> (1991) Gallimard Jeunesse: Parys Marie Saint-Dizier [vert.]
<i>The twits</i> (1980) Jonathan Cape: Londen	-	<i>Les deux gredins</i> (1980) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]
<i>The vicar of Nibbleswicke</i> (1991) Random Century Group: Londen Jonathan Cape: Londen	-	<i>Le rétrovicaire de Nibbleswicke</i> (1992) Gallimard Jeunesse: Parys Yves-Marie Maquet [vert.]
<i>The witches</i> (1983) Farrar, Straus & Giroux: New York Jonathan Cape: Londen	-	<i>Sacrées sorcières</i> (1984) Gallimard Jeunesse: Parys Marie-Raymond Farré [vert.]

BYLAE 4.3

Versfragmente in Roald Dahl se prosimetriese kinderstories

James and the giant peach (1961)				
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	Hendrik en die reuseperske Mavis de Villiers [vert.], 1984	James en die reuseperske Kobus Geldenhuys [vert.], 2007	James et la grosse pêche Maxime Orange [vert.], 1966
9	<i>I look and smell, Aunt Sponge declared...</i> 18 versreëls (Dahl, 1961: 13) <i>We may see a Creature with forty-nine heads</i> 28 versreëls (Dahl, 1961: 54) <i>I've eaten many strange and scrumptious dishes</i> 37 versreëls (Dahl, 1961: 71-73) <i>Aunt Sponge was terrifically fat</i> 12 versreëls (Dahl, 1961: 102-103) <i>Aunt Spiker was thin as a wire</i> 15 versreëls (Dahl, 1961: 103) <i>Once upon a time</i> 11 versreëls (Dahl, 1961: 104) <i>Down they go!</i> 3 versreëls (Dahl, 1961: 112) <i>Oh, hooray for the storm and the rain!</i> 12 versreëls (Dahl, 1961: 129) <i>My friends, this is the Centipede...</i> 82 versreëls (Dahl, 1961: 145-149)	<i>Ek ruik en ek lyk," sê tante Pokkel, net soos</i> 23 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 5) <i>Ons sien dalk 'n iets met 'n yslike bek</i> 34 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 30-31) <i>Ek het so baie vreemde disse</i> 54 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 41-42) <i>Tant Pokkel's e-nor-me-lik vet!</i> 11 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 61) <i>Tant Spyker is so dun soos 'n draad</i> 14 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 62) <i>Ja, eens op 'n dag</i> 11 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 62) <i>Af na onder</i> 3 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 67) <i>Hoera vir die storm en die reën!</i> 10 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 77) <i>My vriende staan nou nader en ontmoet</i> 84 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 86-89)	<i>Ek lyk en ruik, sê tannie Spons, so lieflike soos 'n roos!</i> 18 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 13) <i>Ons sien dalk 'n Dierasie met nege-en-veertig koppe</i> 24 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 56-57) <i>Ek het in my lewe al vele vreemde en verruklike disse...</i> 37 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 75-77) <i>Tannie Spons is vreeslik vet</i> 12 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 108) <i>Tannie Spyker was so maer soos 'n kraai</i> 18 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 15) <i>Lank, lank gelede</i> 13 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 109) <i>Af ondertoe!</i> 3 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 117) <i>O, hoera vir die storm en die reën!</i> 12 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 134) <i>My vriende, dis is die Duisendpoot, 'n ware vriend in nood</i> 81 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2007: 151-155)	<i>Tante Éponge</i> 30 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 15-16) <i>Nous verrons la bête aux quarante-neuf têtes</i> 28 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 57) <i>J'ai mangé bien des plats délicieux</i> 33 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 75-76) <i>Tante Éponge, l'énorme sorcière</i> 12 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 106) <i>Tante Piquette était mince comme un fil</i> 15 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 107) <i>Il y a bien longtemps</i> 11 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 107-108) <i>Tombez, tombez</i> 3 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 116) <i>Vive la pluie, vive la tempête!</i> 11 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 132) <i>Voici mon ami le mille-pattes</i> 62 versreëls (Dahl, Orange [vert.], 1966: 148-152)
Charlie and the chocolate factory (1964)				
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	Kalie Emmer en die sjokoladefabriek Leon Rousseau [vert.], 1981	Charlie en die sjokoladefabriek Kobus Geldenhuys [vert.], 2005	Charlie et la chocolaterie Élisabeth Gaspar [vert.], 1967
5	<i>Augustus Gloop! Augustus Gloop!</i> 52 versreëls (Dahl, 1964: 104-105) <i>There is no earthly way of knowing</i> 9 versreëls (Dahl, 1964: 110)	<i>Julius Ghlop! Julius Ghlop</i> 34 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1981: 51-52) <i>Harder gaan die Loempas roei</i> 6 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1981: 55)	<i>Augustus Gloop! Augustus Gloop!</i> 44 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 81-83) <i>Wat help dit 'n mens probeer vra hulle nog</i> 10 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 87)	<i>Augustus Gloop! Augustus Gloop!</i> 48 versreëls (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 113-114) <i>Pas moyen de vous dire</i> 7 versreëls (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 118-119)

<i>Dear friends, we surely all agree</i> 66 versreëls (Dahl, 1964: 127-129)	<i>Byna niks in mens of bees</i> 48 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1981: 65-66)	<i>Liewe vriende, daar is niks wat 'n mens so irriteer</i> 73 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 101-103)	<i>Chers amis, il faut bien savoir</i> 64 versreëls (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 140-142)
<i>Veruca Salt, the little brute</i> 50 versreëls (Dahl, 1964: 147-148)	<i>Veruka-Oeka Zoutendyk</i> 32 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1981: 74)	<i>Veruca Salt is lelik in die knyp</i> 42 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 118-119)	<i>Veruca Salt, l'horrible enfant</i> 46 versreëls (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 161-162)
<i>The most important thing we've learned</i> 99 versreëls (Dahl, 1964: 171-174)	Kinders kon gewoonlik reg 93 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1981: 87-89)	<i>Ons het een ding van kinders geleer</i> 111 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2005: 137-141)	<i>Le premier des commandements</i> 68 versreëls (Dahl, Gaspar [vert.], 1967: 188-191)

Fantastic Mr. Fox (1970)			
---------------------------------	--	--	--

Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Slimjan die Jakkalsman</i> Mavis de Villiers [vert.], 1984	<i>Fantastique Maître Renard</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1980
3	<i>Boggis and Bunce and Bean</i> 5 versreëls (Dahl, 1970: 16) <i>Home again swiftly I glide</i> 5 versreëls (Dahl, 1970: 80) <i>Oh, poor Mrs. Badger, he cried</i> 5 versreëls (Dahl, 1970: 80)	<i>Jurgens, Jors en De Jager</i> 5 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 8) <i>Huiswaarts keer ek moet spoed</i> 5 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 56) <i>O, liewe Amelia Ratel</i> 5 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1984: 56)	<i>Bunce, Bean, Boggis</i> 4 versreëls (Dahl, Saint-Dizier & Farré [vert.], 1980: 11) <i>De retour à mon logis</i> 5 versreëls (Dahl, Saint-Dizier & Farré [vert.], 1980: 109) <i>À moitié morte de faim</i> 5 versreëls (Dahl, Saint-Dizier & Farré [vert.], 1980: 109-110)

Charlie and the great glass elevator (1972)			
--	--	--	--

Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Kalie Emmer en die groot glashyser</i> Mavis de Villiers [vert.], 1983	<i>Charlie en die groot glashyser</i> Kobus Geldenhuys [vert.], 2006	<i>Charlie et le grand ascenseur de verre</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1978
12	<i>BUNGO BUNI</i> 3 versreëls (Dahl, 1972: 52) <i>KIRASUKU MALIBUKU</i> 10 versreëls (Dahl, 1972: 52-53) <i>KITIMBIBI ZOONK!</i> 5 versreëls (Dahl, 1972: 53) <i>In the quelchy quaggy sogmire</i> 12 versreëls (Dahl, 1972: 62) <i>Oh you Knid, you are vile and vermicious!</i> 5 versreëls (Dahl, 1972: 74-75) <i>Hello, you great Knid! Tell us, how do you do?</i> 32 versreëls (Dahl, 1972: 77-78) <i>This mighty man of whom I sing</i> 45 versreëls (Dahl, 1972: 81-83) <i>Oh alleluia and hooray!</i> 8 versreëls (Dahl, 1972: 111)	<i>Bungo bin</i> 3 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 29) <i>Kirasuku malibuku</i> 10 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 29-30) <i>Katimbibi zoonk!</i> 5 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 30) <i>In die modderige vleie</i> 12 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 34) <i>O, Wurm-Woempa, jy's lelik en naar</i> 4 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 41) <i>Halló, jou groot Woempa! Hoe gaan dit vandag</i> 32 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 42-43) <i>Die grote man van wie ek sing</i> 46 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 44-46) <i>Hoera, hoera, hoera</i> 8 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 64)	<i>BOENGOU BOENIE</i> 3 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 40) <i>KIERASOEKOE MALIEBOEKOE</i> 10 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 42) <i>KIETIEMBIEBIE ZOENK!</i> 5 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 42) <i>Deur die marmery en poddery</i> 12 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 51) <i>Sies, jou Wroet, jy's walglik en wurmlik!</i> 5 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 61) <i>Hallo, Wurm-Wroet! Hoe gaan dit met jou</i> 32 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 62,64) <i>Dié magtige man van wie ek sing</i> 46 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 67-68) <i>Ons Willy Wonka is uiteindelik weer tuis</i> 8 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 93)	<i>BUNGO BUNI</i> 3 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 52) <i>KIRASOUKOU MALIBOUKOU</i> 10 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 53) <i>KITIMBIBI ZOONK!</i> 5 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 52) <i>Dans le marécage touffeux tourbeux</i> 12 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 61) <i>Tu es gluant, mou et pâteux</i> 4 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 73) <i>Salut à toi, grand Kpou! Comment ça va?</i> 32 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 76-77) <i>Je chante un homme très puissant</i> 44 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 80-81) <i>Oh, alléluia et hurra!</i> 8 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 112)

<p><i>If you are old and have the shakes</i> 29 versreëls (Dahl, 1972: 122-123)</p> <p><i>Come on, old friends, and do what's right!</i> 6 versreëls (Dahl, 1972: 131)</p> <p><i>Attention, please! Attention please!</i> 134 versreëls (Dahl, 1972: 141-145)</p> <p><i>She's as plussy as plussy can be!</i> 5 versreëls (Dahl, 1972: 162)</p>	<p><i>Is jy oud en bewerig</i> 27 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 69-70)</p> <p><i>Kom, my vriende, ruk jul reg</i> 6 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 74)</p> <p><i>Luister nou almal, luister nou!</i> 132 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 79-84)</p> <p><i>Sy's 'n plus, glad nie eens meer 'n plussie</i> 5 versreëls (Dahl, De Villiers [vert.], 1983: 93)</p>	<p><i>Is jy oud en vol skete</i> 29 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 105)</p> <p><i>Komaan, liewe vriende, hou op huiwer</i> 6 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 111)</p> <p><i>Aandag, asseblief! Aandag asseblief!</i> 136 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 121-125)</p> <p><i>Sy's so plus soos wat plus kan wees</i> 5 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 140)</p>	<p><i>Vous êtes vieux et tremblotant</i> 29 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 125-126)</p> <p><i>Allons, chers vieux amis, essayez!</i> 6 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 134)</p> <p><i>Attention, attention! Attention, attention!</i> 130 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 145-149)</p> <p><i>Pour être Plus, qu'est-ce qu'elle est Plus!</i> 5 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1978: 168)</p>
---	--	---	--

The enormous crocodile (1978)

Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Die tamaai krokodil</i> Anna Kleynhans [vert.], 1983	<i>L'énorme crocodile</i> Odile George [vert.] & Patrick Jusserand [vert.], 1978
4	<i>I'm going to fill my hungry empty tummy</i> 2 versreëls (Dahl, 1978: n.pag)	<i>Ek gaan my leë, honger maag</i> 2 versreëls (Dahl, Kleynhans [vert.], 1983: n.pag)	<i>J'veais remplir mon ventre affamé et creux</i> 2 versreëls (Dahl, George & Jusserand, 1978: n.pag.)
	<i>I'm off to find a yummy child for lunch</i> 2 versreëls (Dahl, 1978: n.pag)	<i>Ek gaan 'n lekker kind my ete maak</i> 2 versreëls (Dahl, Kleynhans [vert.], 1983: n.pag)	<i>J'suis d'sortie pour trouver un gosse à croquer</i> 2 versreëls (Dahl, George & Jusserand, 1978: n.pag.)
	<i>The sort of things that I'm going to eat</i> 2 versreëls (Dahl, 1978: n.pag)	<i>Die soort ding wat ek gaan eet</i> 2 versreëls (Dahl, Kleynhans [vert.], 1983: n.pag)	<i>L'aliment que je m'en vais consommer</i> 2 versreëls (Dahl, George & Jusserand, 1978: n.pag.)
	<i>It's luscious, it's super</i> 6 versreëls (Dahl, 1978: n.pag)	<i>Dis smaaklik, dis smullig</i> 6 versreëls (Dahl, Kleynhans [vert.], 1983: n.pag)	<i>C'est succulent, c'est super</i> 6 versreëls (Dahl, George & Jusserand, 1978: n.pag.)

***The twits* (1980)**

Getal	Langte en eerste versreël van versfragmente	Les deux gredins Marie-Raymond Farré [vert.], 1980
2	<p><i>There's sticky stick stuff all over the tree!</i> 4 versreëls (Dahl, 1980: 57)</p> <p>There's sticky stuff now on th cage <i>and</i> the tree! 4 versreëls (Dahl, 1980: 60)</p>	<p><i>Attention! Piège à glu!</i> 4 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1980: 59)</p> <p><i>Attention! Piège à glu!</i> 4 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1980: 62)</p>

George's marvellous medicine (1981)

Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	Marius se merkwaardige medisyne Leon Rousseau [vert.], 1982	La potion magique de Georges Bouillon Marie-Raymond Farré [vert.], 1982
2	<i>So give me a bug and a jumping flea</i> 22 versreëls (Dahl, 1981: 13) <i>Fiery broth and witch's brew</i> 7 versreëls (Dahl, 1981: 28)	<i>Gee my 'n vlooi en 'n luis of drie</i> 25 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1981: 17-18) <i>Vurekuur en heksebrousel</i> 8 versreëls (Dahl, Rousseau [vert.], 1982: 31)	<i>Une puce, un pou, une punaise des bois</i> 21 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1982: 23-24) <i>Hourra! Cornes à la sorcière</i> 7 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1982: 42)

The witches (1983)		
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Sacrées sorcières</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1984
4	<i>One child a week is fifty-two a year</i> 2 versreëls (Dahl, 1983: 2) <i>A stupid vitch who answers back</i> 8 versreëls (Dahl, 1983: 68-69) <i>Down vith children! Do them in!</i> 49 versreëls (Dahl, 1983: 79-81) <i>This smelly brrrat, this filthy scum</i> 4 versreëls (Dahl, 1983: 97)	<i>Un enfant par semaine, cela représente cinquante-deux enfants par an!</i> 2 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1984: 8) <i>Sorcière idiote qui rrépond</i> 8 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1984: 79-80) <i>À mort, à mort les marmots!</i> 49 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1984: 89-92) <i>Petit pou pouant</i> 5 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1984: 109)
The giraffe and the pelly and me (1985)		
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>La girafe, le pélican et moi</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1985
9	<i>Oh, how I wish</i> 5 versreëls (Dahl, 1985: 9) <i>We will polish your glass</i> 18 versreëls (Dahl, 1985: 12) <i>And let me tell you why</i> 7 versreëls (Dahl, 1985: 13) <i>So I slide it away</i> 12 versreëls (Dahl, 1985: 15) <i>Has anyone seen a stale sardine</i> 4 versreëls (Dahl, 1985: 17) <i>We will polish your glass</i> 6 versreëls (Dahl, 1985: 29) <i>My neck can stretch terribly high</i> 5 versreëls (Dahl, 1985: 36) <i>My diamonds are over the ocean</i> 8 versreëls (Dahl, 1985: 44-45) <i>We have tears in our eyes</i> 12 versreëls (Dahl, 1985: 73)	<i>Ah! J'aurais tant voulu</i> 5 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 15) <i>Gang des laveurs de carreaux</i> 19 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 18-19) <i>J'ai un bec</i> 8 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 20) <i>J'ai un bec qui glisse</i> 12 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 21) <i>Ah, fourrer sous ma babine</i> 4 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 23) <i>Voyez ce carreau!</i> 6 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 35) <i>Haut, Haut!</i> 5 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 42) <i>Sur la mer calmée</i> 8 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 51-52) <i>Ce n'est qu'un au revoir, Billy</i> 15 versreëls (Dahl, Farré [vert.], 1985: 81)

Matilda (1988)		
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Matilda</i> Kobus Geldenhuys [vert.], 2006 <i>Matilda</i> Henri Robillot [vert.], 1988
3	<i>An epicure dining at Crewe</i> 5 versreëls (Dahl, 1988: 71) <i>The thing we all ask about Jenny</i> 5 versreëls (Dahl, 1988: 73) <i>Mrs. D, Mrs. I, Mrs. FFI</i> 2 versreëls (Dahl, 1988: 141)	<i>'n Fynproewer genaamd Genis</i> 5 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 69) <i>Ek hou sommer baie-baie van Jenny</i> 5 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 70-71) <i>Meneer B, meneer U, meneer L-L-E</i> 2 versreëls (Dahl, Geldenhuys [vert.], 2006: 134)
Esio Trot (1990)		
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Un amour de tortue</i> Henri Robillot [vert.], 1990
3	<i>ESIO TROT, ESIO TROT (x2)</i> 8 versreëls (Dahl, 1990: 17, 35) <i>TORTOISE, TORTOISE</i> 8 versreëls (Dahl, 1990: 18) <i>ESIO TROT, ESIO TROT</i> 2 versreëls (Dahl, 1990: 47)	<i>EUTROT, EUTROT (x2)</i> 8 versreëls (Dahl, Robillot [vert.], 1990: 22, 42) <i>TORTUE, TORTUE</i> 8 versreëls (Dahl, Robillot [vert.], 1990: 23) <i>EUTROT, EUTROT</i> 2 versreëls (Dahl, Robillot [vert.], 1990: 55)
The Minpins (1991)		
Getal	Lengte en eerste versreël van versfragmente	<i>Les Minuscules</i> Marie Saint-Dizier [vert.], 1991
1	<i>Beware! Beware! The Forest of Sin! (x2)</i> 2 versreëls (Dahl, 1991: 7, 12)	<i>Interdite, interdite, la forêt (x2)</i> 3 versreëls (Dahl, Saint-Dizier [vert.], 1991: 9, 17)

BYLAE 4.4

Karakters en eiename in die Afrikaanse en Franse Roald Dahl-vertalings

<i>James and the giant peach</i> (1961)	<i>Hendrik en die reuseperske</i> Mavis de Villiers [vert.], 1984	<i>James en die reuseperske</i> Kobus Geldenhuys [vert.], 2007	<i>James et la grosse pêche</i> Maxime Orange [vert.], 1966
Aunt Spiker Aunt Sponge Centipede Cloud-Men Daisy Entwistle Earthworm Glow-worm James Henry Trotter Ladybird Mayor of New York Miss Spider Old-Green-Grasshopper President of the United States Silkworm	Tant Spyker Tant Pokkel Honderdpoot Wolkmense Dollie Benn Erdwurm Glimwurm Hendrik Jakobus Truter Skilpadbesie burgemeester van New York Juffrou Spinnkop Ou-Groen-Sprinkaan President van Amerika Sywurm	Tannie Spyker Tannie Spons Duisendpoot Wolk-manne Daisy Entwistle Erdwurm Glimwurm James Henry Trotter Lieweheersbesie New York se Burgemeester Juffrou Spinnkop Ou-Groen-Sprinkaan President van die Verenigde State Sywurm	Tante Piquette Tante Éponge Le mille-pattes Les Nuageois Daisy Entwistle Le ver de terre Le ver luisant James Henry Trotter La coccinelle La maire de New York Mademoiselle l'araignée Le grillon des champs Le Président des États-Unis Le ver à soi
<i>Charlie and the chocolate factory</i> (1964)	<i>Kalie Emmer en die sjokoladefabryk</i> Leon Rousseau [vert.], 1981	<i>Charlie en die sjokoladefabryk</i> Kobus Geldenhuys [vert.], 2005	<i>Charlie et la chocolaterie</i> Élisabeth Gaspar [vert.], 1967
Angina Salt Augustus Gloop Charlie Bucket Charlotte Russe Cornelia Prinzmetel Grandma Georgina Grandma Josephine Grandpa George Grandpa Joe Mike Teevee Miss Bigelow Mr. & Mrs. Bucket Mr. Fickelgruber Mr. Prodnose Mr. Slugworth Mr. Willy Wonka	Angina Zoutendyk Julius Ghlop Kalie Emmer Charlotte Russe Cornelia Prinzmetel Ouma Jorsina Ouma Jakomina Oupa Jors Oupa Jak Mike Teevee Petronella Louw Meneer & mevrou Emmer Meneer Fickelgruber Meneer Schamer Meneer Sloplop Meneer Willie Wonka	Angina Salt Augustus Gloop Charlie Bucket Charlotte Russe Cornelia Prinzmetel Ouma Georgina Ouma Josephine Oupa George Oupa Joe Mike Teevee Juffrou Knaend Kou Meneer & mevrou Bucket Meneer Fickelgruber Meneer Prodnose Meneer Slugworth Meneer Willy Wonka	Angine Salt Augustus Gloop Charlie Bucket Charlotte Russe Cornelia Prinzmetel Grand-maman Georgina Grand-maman Joséphine Grand-papa Georges Grand-papa Joe Mike Teevee Miss Pipenoire Mr. & Mrs. Bucket Mr. Fickelgruber Mr. Prodnose Mr. Slugworth Mr. Willy Wonka

Oompaloompas Prince Pondicherry Professor Foulbody Veruca Salt Violet Beauregarde	Oempa-Loempas Prins Pondicherry Professor Foulbody Veruca Zoutendyk Violetta Beauregarde	Oempa-Loempas Prins Pondicherry Professor Foulbody Veruca Salt Violet Beauregarde	Oempa-Loompas Le prince Pondichéry Le professeur Foulbody Veruca Salt Violette Beauregarde
--	--	---	--

<i>Fantastic Mr. Fox</i> (1970)	<i>Slimjan die Jakkalsman</i> Mavis de Villiers [vert.], 1984	<i>Fantastique Maître Renard</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1980
Badger Farmer Bean Farmer Boggis Farmer Bunce Mabel Mole Mr. Fox Mrs. Badger Mrs. Bean Mrs. Fox Mrs. Mole Mrs. Rabbit Mrs. Weasel Rabbit Rat Small Badger Weasel	Ratel Boer De Jager Boer Jurgens Boer Jors Truia Mol Slimjan die Jakkalsman mevrouw Amelia Ratel mevrouw De Jager mevrouw Jakkals mevrouw Mol mevrouw Kony mevrouw Wesel Kony Rot Klein Ratel Wesel	Blaireau Bean Boggis Bunce Mabel Taupe Maître Renard Dame Blaireau madame Bean Dame Renard Dame Taupe Dame Lapin Dame Belette Lapin Rat Petit Blaireau Belette

<i>Charlie and the great glass elevator</i> (1972)	<i>Kalie Emmer en die groot glashyser</i> Mavis de Villiers [vert.], 1983	<i>Charlie en die groot glashyser</i> Kobus Geldenhuys [vert.], 2006	<i>Charlie et le grand ascenseur de verre</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1978
Assistant Premier Chu-On-Dat Charlie Bucket Chief Cook Chief Financial Advisor Chief Interpreter Chief of Air Force Chief of Army Chief of Navy Chief Spy Crumpets Foreign Secretary Gnoolies Goldie Picklesweet Grandma Georgina	Onder-Premier Chu-on-dat Kalie Emmer Sjef Hoof-finansiële raadgewer Hooftholk Hoof van die Lugmag Hoof van die Leër Hoof van die Vloot Hoofspioen Pannekoek Minister van Buitelandse sake Groesels Ellie (Ellatjie) Sanderssoet Ouma Jorsina	Assistentpremier Kou-Da-An Charlie Bucket Hoofsief Hoof Finansiële Adviseur Hooftholk Hoof van die Lugmag Hoof van die Leër Hoof van die Vloot Hoofspioen Kietsie Minister van Buitelandse Sake Gnoelies Annie van As Ouma Georgina	Vice-premier ministre Chou-In-Gom Charlie Bucket Le chef cuisinier Le conseiller financier Le chef interprète Le chef de l'armée de l'air Le chef de l'armée de terre Le chef de la marine L'espion en chef Maboul Le secrétaire des Affaires étrangères Gnoolies Rose (Rosette) Dragée Grand-maman Georgina

Grandma Josephine (Josie)	Ouma Jakomina (Jakomien)	Ouma Josephine (Josie)	Grand-maman Joséphine (Josie)
Grandpa George	Oupa Jors	Oupa George	Grand-papa Georges
Grandpa Joe	Oupa Jak	Oupa Joe	Grand-papa Joe
Granny	Ouma Katerina Meyer	Ouma	Grand-mère
Helen Highwater	Helen Highwater	Helen Highwater	Helen Highwater
Knids	Wurm-Woempas	Wurm-Wroete	Kpoux
Miss Elvira Tibbs	Juffrou Elvira Tibbs	Juffrou Elvira Tibbs	Miss Elvira Tibbs
[Vice-President / Nanny]	[Vise-Presidente / Nana]	[Visepresident / Nanna]	[La vice-présidente / Nounou]
Mr. & Mrs. Bucket	Mnr. & mev. Emmer	Mnr. & mev. Bucket	Mr. & Mrs. Bucket
Mr. Hilton	Meneer Hilton	Meneer Hilton	Mr. Hilton
Mr. Ritz	Meneer Ritz	Meneer Ritz	Mr. Ritz
Mr. Savoy	Meneer Savoy	Meneer Savoy	Mr. Savoy
Mr. Willy Wonka	Mnr. Willie Wonka	Mr. Willy Wonka	Mr. Willy Wonka
Mrs. Taubsypuss	Mevrou Soesiekind	Mev. Taubsypuss	Mrs. Taubsypuss
Oompaloompas	Oempa-Loempas	Oempa-Loempas	Oompa-Loompas
Orson Cart	Orson Cart	Orson Cart	Orson Cart
Petrovitch Gregorovitch	Gregorowitsj	Petrowietsj Gregorowietsj	Petrovitch Gregorovitch
Poozas	Poozas	Poezas	Nouzas
Premier How-Yu-Bin	Premier How-you-bin	Premier Hoe-Ga-Dit	Premier ministre Ka-Mao-Sava
Premier Yugetoff	Premier Joegetoff	Premier Yugetoff	Secrétaire général Balépatine
President Lancelot R. Gilligrass	President Henry H. van Buuren	President Lancelot R. Gilligrass	Le président Lancelot R. Gilligrass
[Mr. P]	[Meneer die President]	[Meneer P]	[Monsieur le président]
Shanks	Shanks	Shanks	Shanks
Showler	Showler	Showler	Showler
Shuckworth	Shuckworth	Shuckworth	Shuckworth
Sword swallower from Afghanistan	Swaardslukker van Afganistan	Swaardslukker van Afganistan	Avaleur de sabres d'Afghanistan
Violet Beauregarde	Violetta Beauregarde	Violet Beauregarde	Violette Beauregarde
Walter W. Wall	Manie T. Muur	Martin M. Matt	Félix Fix
Wings & Wongs	Wings & Wongs	Wings & Wongs	Wing & Wong

<i>The enormous crocodile (1978)</i>	<i>Die tamaai krokodil</i> Anna Kleynhans [vert.], 1983	<i>L'énorme crocodile</i> Odile George & Patrick Jusserand [vert.], 1978
Enormous Crocodile	Tamaai Krokodil	Énorme Crocodile
Humpy-Rumpy	Hompie-Rompie	Double-Croupe
Jill	Ansie	Jill
Mary	Marie	Marie
Muggle-Wump	Frats-Frits	Jojo-la-Malice
Notsobig One	Nie-so-groot-nie Een	Pas-si-Gros
Roly-Poly Bird	Krultert die Voël	Dodu-de-la-Plume
Toto	Toto	Julien
Trunky	Slurpie	Trompette

<i>The twits</i> (1980)	<i>Les deux gredins</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1980	
Fred Mr. Twit & Mrs. Twit Muggle-Wump Roly-Poly Bird	Fred Compère & Commère Gredin Bob l'Acrobate L'Oiseau Arc-en-ciel	
<i>George's marvellous medicine</i> (1981)	<i>Marius se merkwaardige medisyne</i> Leon Rousseau [vert.], 1982	<i>La potion magique de George Bouillon</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1982
Alma George Kranky Grandma Jack Frost Mr. Killy Kranky Mrs. Mary Kranky	Alma Marius Krompl Ouma Jan Tas Meneer Krommie Krompl Mevrou Maria Krompl	Alma Georges Bouillon Grandma Vive-le-vent Monsieur Gros Bouillon Madame Marie Bouillon
<i>The witches</i> (1983)	<i>Sacrées sorcières</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1984	
Ashton Beatrice Birgit Svenson Bruno Jenkins Grandmother Harald Leif Mildred Millie Mr. & Mrs. Herbert Jenkins Mr. Stringer Mrs. Spring Ranghild Hansen Solveg Christiansen The Grand High Witch Timmy Topsy William & Mary William (kelner)	Ashton Béatrice Birgit Svenson Bruno Jenkins Grand-mère Harald Leif Mildred Millie Monsieur & Madame Herbert Jenkins Monsieur Stringer Madame Spring Ranghild Hansen Solveg Christiansen La Grandissime Sorcière Timmy Topsy William & Mary William	

<i>The giraffe and the pelly and me (1985)</i>	<i>La girafe, le pélican et moi</i> Marie-Raymond Farré [vert.], 1985	
Billy Geraneous Giraffe Henrietta, the Duchess of Hampshire Monkey Pelican The Chief of Police The Cobra The Duke of Hampshire	Billy la Girafe Orchalion Henrietta, la Duchesse de Hampshire Le Singe Le Pélican Le Brigadier Le Cobra Le Duc de Hampshire	
<i>Matilda (1988)</i>	<i>Matilda</i> Kobus Geldenhuys [vert.], 2006	<i>Matilda</i> Henri Robillot [vert.], 1988
Amanda Thripp Angelica Bruce Bogtrotter Chopper Cook Dr. Magnus Honey Erik Ink Fiona Fred Hortensia Julius Rottwinkle Lavender Matilda Wormwood Maximilian Michael (Mike) Wormwood Miss Agatha Trunchbull Miss Jennifer (Jenny) Honey [Miss Hunky, Miss Hawkes, Miss Harris] Miss Plimsoll Mr. Harry Wormwood and Mrs. Wormwood Mr. Trilby Mrs. Phelps Nigel Hicks Ollie Bigwhistle Prudence Rupert (1) Rupert Entwistle (2) Vanessa Wilfred (x2) Willard	Amanda Thripp Angelica Bruce Bogtrotter Chopper Kok Doktor Magnus Honey Erik Ink Fiona Fred Hortensia Julius Rottwinkle Lavender Matilda Wormwood Maximilian Michael (Mike) Wormwood Juffrou Agatha Trunchbull Juffrou Jennifer (Jenny) Honey [Juffrou Hunky, juffrou Hawkes, juffrou Harris] Juffrou Plimsoll Meneer Harry Wormwood en Mevrouw Wormwood Meneer Trilby Mevrouw Phelps Nigel Hicks Ollie Bigwhistle Prudence Rupert (1) Rupert Entwistle (2) Vanessa Wilfred (2) Willard	Amanda Blatt Angelica Julien Apolon - Madame Criquet Docteur Magnus Candy Éric Lencre Fiona Fred Hortense Jules Bigornot Anémone Matilda Verdebois Maximilien Michael (Mike) Verdebois Mademoiselle Agatha Legourdin Mademoiselle Jennifer (Jenny) Candy [Mademoiselle Condé x2, mademoiselle Caddie] Mademoiselle Basquet Monsieur Henri Verdebois et Madame Verdebois Monsieur Trilby Madame Folyot Victor Patte Paulo Siffloche Prudence Robert Robert Soulat Vanessa Gaston, Guillaume Willard

<i>Esio Trot</i> (1990)	<i>Un amour de tortue</i> Henri Robillot [vert.], 1990
Alfie Mr. Hoppy Mrs. Silver Roberta Squibb	Alfred Monsieur Hoppy Madame Silver Roberta Squibb
<i>The Minpins</i> (1991)	<i>Les Minuscules</i> Marie Saint-Dizier [vert.], 1991
Don Mini Little Billy Little Billy's mother Swan The Devil The Gruncher The Minpins	Don Mini Petit Louis La mère de Petit Louis Cygne Le Diable Le Goinfrotnard Les Minuscules

**“No more my pen: no more my ink:
No more my rhyme is clear.
So I shall leave off here I think -
Yours ever, Edward Lear”
(Lear, 2002: 152)**